



HAL
open science

Anarchitectures. Guerre, science-fiction et activisme dans l'œuvre de Bruno Taut et Lebbeus Woods.

Eliza Culea-Hong

► **To cite this version:**

Eliza Culea-Hong. Anarchitectures. Guerre, science-fiction et activisme dans l'œuvre de Bruno Taut et Lebbeus Woods.. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris Saclay (COmUE), 2019. Français. NNT : 2019SACLD001 . tel-03551078

HAL Id: tel-03551078

<https://theses.hal.science/tel-03551078>

Submitted on 1 Feb 2022

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.

ANARCHITECTURES
Guerre, science-fiction et activisme
dans l'œuvre de Bruno Taut et Lebbeus Woods

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SACLAY PRÉPARÉE À
L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

École doctorale n° 578 : sciences de l'homme et de la société (SHS)
Spécialité de doctorat: architecture, aménagement

Thèse présentée et soutenue à Versailles, le 04 février 2019, par

Eliza CULEA-HONG

Composition du jury:

Andrea Urlberger, Rapporteur

Docteur en esthétique, sciences et technologies des arts
de l'université de Paris 8,
Professeure HDR à l'ENSA-Toulouse

Florian Hertweck, Rapporteur

Architecte, Docteur en histoire de l'art de Paris 1,
Professeur ordinaire à l'université du Luxembourg

Marie Theres Stauffer, Examineur

Architecte, Docteur en histoire de l'art à l'université de Zürich,
Professeure à l'Université de Genève

Pierre Hyppolite, Examineur

Professeur agrégé, Docteur en littérature française de l'université de Paris 8,
Maître de conférences à l'université Paris Nanterre - ENSA ParisMalaquais

Philippe Potié, Examineur

Architecte, Docteur en histoire de l'art de l'EHESS de Paris,
Professeur HDR à l'ENSA-Versailles

Ricardo de Ostos, Invité

Architecte, Professeur à l'Architectural Association et
Bartlett School of Architecture de Londres

Paolo Amaldi, Directeur de thèse

Architecte, Docteur en architecture de l'Institut d'Architecture de Genève
Professeur HDR à l'ENSA-Versailles

Remerciements

Durant les dernières semaines de travail sur ma thèse, j'ai réfléchi sur la nature très solitaire de ce type d'exercice. Toutefois, je me suis rendu compte que j'avais tort. L'adage anglo-saxon selon lequel il faut un village pour élever un enfant peut aussi s'appliquer à l'écriture d'une thèse. Je souhaite ainsi remercier Paolo Amaldi, mon directeur de thèse, pour sa patience pendant les années durant lesquelles j'avais des envies et des curiosités de recherche, mais pas encore de réponses, et pour son soutien quand mes idées ont finalement commencé à prendre forme. Sans Philippe Potié et ses généreux exposés sur les thèmes de l'apocalypse et du mythe, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Je tiens à remercier également les membres de mon jury, Andrea Urlberger, Florian Hertweck, Marie Theres Stauffer, Pierre Hyppolite et Ricardo de Ostos d'avoir dédié une partie de leur temps et de leur énergie à mon travail.

David Malaud et Maud Nÿs, mes compagnons de recherche, d'écriture et de souffrance académique, je les remercie pour toutes les discussions que nous avons eues et qui ont nourri si bien mes propos. Les critiques et commentaires pertinents d'Anne Frémy et de Susanne Stacher gardent également une place importante dans cette thèse. Je remercie également Roula Matar-Perret pour son temps, son attention portée à mon troisième chapitre et pour nos discussions enrichissantes. Je ne pourrais jamais oublier Quentin Mourier, avec qui j'ai partagé les premières années d'angoisse de thèse, je n'aurais jamais pensé que nous ne passerions pas la ligne d'arrivée ensemble.

Il y a également certains proches dans la vie qui nous poussent et nous apprennent à nous approcher de l'excellence académique, pédagogique, morale. Je suis fière de pouvoir compter parmi mes amis de telles personnes. Je remercie donc Cédric Fériel, et Laurence Bassières pour toutes les « histoires de guerre » de thèse que nous avons partagées, et leur conseil et leur aide exemplaire dans la relecture de ma thèse.

Je remercie Shin Jeo et Didier Pierron pour leur immense patience, leur soutien tout au long de mon travail et leurs relectures ces derniers mois. Quant à mon père, George Culea, je le remercie de m'avoir poussé à devenir docteur. Bien qu'il parlait alors de médecine et non de recherche académique, son enthousiasme et son soutien pour mes longues études en architecture a été sans égal. Ma mère, Bianca Culea, la femme la plus forte que je connaisse, je la remercie de m'avoir appris le plaisir du travail et le réflexe de questionnement perpétuel du monde. Je remercie également mes parents de m'avoir laissé regarder *Alien*, *Poltergeist*, *Star Trek* et tant d'autres films et séries de science-fiction et d'horreur à un très (trop) jeune âge, initiant ainsi sans le vouloir une passion et un long chemin qui a abouti à cet ouvrage. Je remercie mes grand-parents pour tous leurs sacrifices, qui se sont traduits en un bond en avant dans l'éducation nationale roumaine, de ma chère et extrêmement sage grand-mère paternelle Elena Culea qui n'a eu le droit qu'à huit classes, à mes études doctorales à l'étranger.

Dernier point, mais pas des moindres. Faire une thèse a un grand impact sur soi-même, mais également sur son conjoint. Sans l'amour, l'extrême patience, les innombrables relectures et corrections de mon mari, Min Cezar Hong, ce travail n'aurait jamais pu aboutir. Il me faudrait tout une éternité afin de lui montrer ma reconnaissance et ma gratitude pour avoir été à mes côtés tout au long de ce chemin.

Résumé

Avez-vous déjà senti le monde toucher à sa fin ? Quel serait selon vous votre premier instinct ? Cette thèse propose de regarder de plus près ce qui semble être une des réactions des plus naturelles: l'immersion dans le récit. En partant des travaux de la sociologie des mouvements sociaux conduits par Francesca Polletta, l'hypothèse de ce travail suggère que dans les contextes anxiogènes de catastrophes d'antan et d'aujourd'hui — guerrière, environnementale, ou autre — la narration joue un rôle important lors de la constitution et l'organisation de nouveaux acteurs collectifs, incitant ainsi au changement qui permettra de sortir de la crise. Si toutes formes de récit peuvent nous aider à agir ensemble, cette thèse se focalise sur la charge politique d'un genre en particulier, celui de la science-fiction. S'il faut attendre les travaux pionniers de Darko Suvin pour que le monde académique s'éveille au potentiel de cette forme de para-littérature, les nombreux projets utopiques, contre-utopiques, dystopiques, voire même apocotopiques qui jalonnent l'histoire de l'architecture montrent que les architectes ont deviné depuis longtemps le potentiel subversif du genre.

Ces fictions architecturales politisées sont notre terrain de jeu: le corpus est constitué d'histoires nées sur les terres de la catastrophe, à l'aube et au crépuscule du XXe siècle tel que défini par l'historien Eric Hobsbawm — d'un côté lors de l'éclatement en 1914 de la Première Guerre mondiale et de l'autre entre 1992-1995 lors du long siège de Sarajevo. Ces deux points temporels sont reliés par des projets appartenant à la même famille politique, celle de l'anarchisme - dans son incarnation souvent appelée socialisme libertaire pacifiste — tel qu'il est compris et mis en architecture par Bruno Taut (le *Glashaus*, *Architecture alpine*, *La dissolution de la ville*, *Le constructeur du monde*, *Les galoches du bonheur*, *Mimari Bilgisi*) et Lebbeus Woods (*Underground Berlin*, *Zagreb Free-Zone*, *War and Architecture*). Leurs *anarchitectures* sont accompagnées par le travail d'écrivains engagés — des figures représentatives de la facette dite dissidente et activiste du récit de science-fiction — comme Paul Scheerbart (*Rakkóx*, *le milliardaire*, *Malvu*. *Le Timmonier*, *Lesabéndio*. *Un roman astéroïde*, *L'Architecture de verre*), J. G. Ballard (*I.G.H.*), Gheorghe Săsărman (*La quadrature du cercle*) et China Miéville (*The City & The City*). Ce périple va nous permettre d'observer, à travers une lentille architecturale, l'histoire et les transformations du genre de la science-fiction au XXe siècle, ainsi que les attitudes des architectes face au conflit.

Le sujet n'est pas isolé de son contexte historique. Suivant une analyse en anti-thèse, le positionnement politique des protagonistes va s'affronter aux fictions de groupes rivaux, et notamment à celles du futurisme guerrier de F. T. Marinetti (*Mafarka*, *le futuriste*) et de l'architecte officiel de son mouvement Antonio Sant'Elia (*La Città Nuova*). Ces architectures post-catastrophe opposées sont accompagnées de visions du corps post-catastrophe. Ainsi, nous analyserons la manière dont nos deux camps vont instrumentaliser une des figures clefs des avant-gardes modernes : celle l'Homme nouveau. Ces corps « évolués » vont finalement nous permettre d'inscrire ces rêves sociaux, politiques, architecturaux et radicaux, dans la lignée des débats contemporains sur la place de l'Homme dans le réseau de la vie, polarisés ces jours-ci autour des concepts de l'*Anthropocène* de Paul Crutzen, du *Capitalocène* de Jason Moore et du *Chthulucène* de Donna Haraway.

Abstract

Have you ever felt that the world was coming to an end? Do you know what one of your first instincts would be? This thesis looks closer at one of our most natural reactions: the immersion in storytelling. Leaving from Francesca Polletta's research in the field of the sociology of social movements, the following pages are based on the observation that in times of catastrophe — may it be due to war, global warming or many other causes — storytelling plays an important part in the constitution and organisation of new collective actors that demand and create change, potentially contributing to an exit from crisis. If all forms of storytelling can help us act together, this thesis focuses on the political charge of a particular genre, that of science-fiction. Even if the academic world is barely starting to acknowledge the potential of this form of para-literature, the vast array of utopian, counter-utopian, dystopian, even *apocotopian* projects that dot the history of architecture shows that architects have long understood the subversive potential of this genre.

Politicised architectural fictions will be our playing field: the corpus is made up of stories born on the realms of disaster at the dawn and dusk of the XXth century, as defined by the historian Eric Hobsbawm — starting in 1914 with the beginning of World War I and ending in 1992-1995 and the long siege of Sarajevo. These two temporal points are connected by stories and projects that belong to the same political family, that of anarchism — namely its pacifist branches — as it is understood and translated into architecture by Bruno Taut (*The Glass Pavilion, Alpine Architecture, The Dissolution of the City, The Worldbuilder, The Galoches of Fortune, Mimari Bilgisi*) and Lebbeus Woods (*Underground Berlin, Zagreb Free-Zone, War and Architecture*). Their *anarchitectures* are accompanied by the works of writers — representatives of the dissident and activist facet of science-fiction and fantasy — such as Paul Scheerbarth (*Rakkóx, the billionaire, Lésabendio. An asteroid novel, Malvu. The Helmsman, Glass Architecture, The Gray Cloth*), J. G. Ballard (*High-Rise*), Gheorghe Săsărman (*Squaring the Circle*), as well as China Miéville (*The City & The City*). This overview will allow us to gauge through an architectural lens at the history and the transformations of the genre of science-fiction throughout the XXth century, as well as architecture's changing attitudes in relation to conflict.

Nonetheless, the subject is not isolated from its historical context. Shaped as a confrontation between two radically different visions of the future, the political positioning of our protagonists will face the fictions of rival groups, especially the pro-conflict stance of F. T. Marinetti's futurism (*Mafarka, the futurist*) as well as that of the official architect of his movement, Antonio Sant'Elia (*La Città Nuova*). These fictions of a post-catastrophe architecture will translate themselves also into post-catastrophe bodies, since — in the good tradition of the modern avant-gardes — we will also reflect on the nature of the New Man they put forth. These “evolved” bodies will allow us to inscribe the radical, social, political and architectural dreams we study, within larger contemporary debates on the place of Man in the network of life, polarised these days around the concepts of the *Anthropocene* of Paul Crutzen, the *Capitalocene* of Jason Moore and the *Chthulucene* of Donna Haraway.

Sommaire

INTRODUCTION

Prélude à la catastrophe. Le récit à l'époque de l'angoisse.....	13
---	-----------

PARTIE 1

CHAPITRE 1

1914

1.0.0.	La rêverie d'une catastrophe annoncée: La figure de l'avion entre le futur dynamique et le futur-dynamite.....	33
1.1.0.	La montée des <i>narratives antebellum</i> , ou le réconfort de la SF face à l'apocalypse.....	43
1.2.0.	Corps en anti-thèse.....	49
1.2.1.	Gazourmah le guerrier, homme multiplié ailé.....	50
1.2.2.	Lesabéndio le pacifiste, bâtisseur gélatineux.....	60
1.2.3.	Le récit d'anticipation en tant que littérature super-informationnelle: <i>libération cognitive</i> , apocalypse, <i>novum</i>	70
1.3.0.	Architectures en anti-thèse.....	73
1.3.1.	Mafarka et Sant'Elia, à la recherche d'une expression bâtie du futurisme.....	73
	Futurisme ou anthropocène? Les répercussion d'un novum industriel	
1.3.2.1.	Le rejet d'un manuel en 111 parties: Paul Scheerbart et la spatialisation de la vulnérabilité.....	93
1.3.2.2.	Un <i>novum</i> de verre: du récit fantastique au <i>Glashaus</i>	101
	Translucidité, gnose, fragilité	

PARTIE 1
CHAPITRE 2
1917

2.1.0.	L'apocalypse, le cimetière et la couronne de la ville, ou comment marcher au bord de la raison architecturale.....	117
2.2.0.	Propos sur la fantaisie de la translucidité. Fond et forme dans les « utopies de verre » de Bruno Taut.....	124
2.2.1.	Une métamorphose littéralo-architecturale: de <i>Rakkóx, le milliardaire</i> à <i>l'Architecture Alpine</i>	124
	Scinder l'isthme de Corinthe. L'utopie en tant que test mental d'une hypothèse	
2.2.2.	<i>La dissolution de la ville:</i> du « lit de Procuste » à l'habitat <i>omniforme</i>	137
	Éviter la tragédie de la cécité. Théorie et pratique d'une « utopie concrète »	
2.2.3.	<i>Der Weltbaumeister</i> et <i>Les galoches du bonheur.</i> L'architecture cristalline, de la scène au cinéma	153
	Déployer l'utopie en tant que méthode militante. La « collectivisation » d'un rêve architectural	
2.3.0.	Une modernité anarchiste?	165
	De Cologne à Ortaköy: Bruno Taut et le climat cosmopolite	

PARTIE 2
CHAPITRE 3
1992

3.1.0.	La fin du rêve et la montée de la « conspiration de l'architecture ».....	185
	Dans les entrailles d'un <i>High-Rise</i> à la Ballard	
	Disturbia: « You son of a bitch! You moved the cemetery, but you left the bodies, didn't you? »	
3.2.1.	Un antidote à la disgrâce de l'utopie: les <i>urbogonies</i> de Gheorghe Săsărman.....	199
3.2.2.	Naissance d'un sous-genre: China Miéville à Beszel et Ul Qoma et le dispositif de la <i>fantaisie radicale</i>	207
	Une absurdité narrative? La frontière siamoise, de Beszel et Ul Qoma à Baarle-Hertog et Baarle-Nassau	
	« Breach. Breach. » Vers une fantaisie urbaine de dissidence	
3.3.0.	<i>Anarchitecture</i> et agencivité: Lebbeus Woods et la fin de la Yougoslavie.....	223
3.3.1.	De Zagreb à Sarajevo: L'arrivée d'un <i>anarchitecte</i> dans l'anti-chambre de la guerre.....	231
3.3.2.	Les <i>freespaces</i> de Sarajevo.....	239
3.3.3.	Les récits du <i>Chthulucène</i> : une reformulation de la relation entre l'homme et l'architecture à visée politique.....	253
	Le cyborg <i>thanatocéen</i>	
	Le cyborg <i>chthonien</i>	
	CONCLUSION	
	En marge! De l'anarchitecture à la para-architecture: l'espace dans le récit radical du XXe siècle.....	265

Annexes

BIBLIOGRAPHIE	277
GLOSSAIRE	293
THÉORIE Science-fiction: origines, définitions, <i>novums</i>	299
ANALYSE DE LIVRE La dramatisation de l'architecture dans <i>Le Tissu Gris</i> de Paul Scheerbart.....	319
EXTRAITS Paul SCHEERBART <i>Rakkóx, le milliardaire. Le roman d'un nouveau riche</i>	329
Gheorghe SĂSĂRMAN <i>Protopolis</i>	341
<i>Isopolis</i>	345
<i>Verticity</i>	349
<i>Musaeum</i>	353
<i>Motopie</i>	357
China MIÉVILLE <i>The Limits of Utopia</i>	361

Prélude à la catastrophe: Le récit à l'époque de l'angoisse

La prolifération d'histoires de science-fiction qui ont émergé ces dernières années — certains parlent même d'un nouvel « âge d'or »¹ du genre — est un symptôme de l'étrange manière dont nous, *homo fabulator*², choisissons d'appréhender le monde. L'approche traditionnelle qui voit en la science-fiction un registre amusant mais trivial, un divertissement, et surtout un échappatoire, est bien trop limitée. Ces « mythologies du monde moderne »³ — pour citer l'écrivaine Ursula Le Guin — semblent révéler, aujourd'hui peut-être mieux que jamais, la relation complexe que nous tissons entre notre monde rêvé et notre monde réel. Nous tenterons de montrer dans cette thèse ce que les activistes savent depuis longtemps: la narration a un étrange pouvoir sur notre psyché, à la fois individuelle et collective. L'architecte peut-il y échapper ?

De récents événements illustrent la relation souvent insoupçonnée que nous entretenons avec le récit. Sous les regards incrédules du monde, en janvier 2017 Donald Trump accède à la présidence des États-Unis. Ce même mois, le livre *1984* de George Orwell connaît un nouveau pic de popularité, enregistrant une hausse des ventes de 9500%⁴, apparaissant tout à coup sur la liste des best-sellers d'Amazon. De nombreux commentateurs se sont penchés sur le rapprochement entre l'univers orwellien et celui de Trump — les médias démocrates, notamment, ont fait leur choux gras de cette statistique — mais c'est l'historienne Jill Lepore qui semble avoir mieux mis le doigt

1 Olivia Deane, analyste Ampere Analysis, citée dans Andrew MCDONALD, « Ampere: Netflix responds to popularity of sci-fi and fantasy content », *DigitalTV Europe* (en ligne), 25 avril 2018, consulté le 26 avril 2018, URL: <https://www.digitaltveurope.com>. Original: « Changes in Ampere's consumer data suggest that we could be foreseeing a second golden age for sci-fi and fantasy television. »

2 « L'homme, un animal qui raconte ». Voir Jean MOLINO, Raphaël LAFHAIL-MOLINO, *Homo Fabulator*, Paris: Actes Sud, 2003 et confabulations.

3 Ursula LE GUIN, « Myth and archetype in science fiction », dans *The Language of the Night*, New York: Berkley Books, 1982 (1979), p. 64.

4 Kimiko DE FREITAS-TAMURA, « George Orwell's '1984' Is Suddenly a Best-Seller », *The New York Times* (en ligne), 25 janvier 2017, consulté le 1 mars 2018, URL: <https://www.nytimes.com>.



La destruction de Los Angeles dans le film catastrophe *2012*.
Roland EMMERICH, *2012*, États-Unis, 2009, 158 min.

sur le problème : « Quelque soit votre dilemme », dit-elle, « il y a un nouveau roman dystopique qui lui correspond. (...) Le pessimisme radical est une tendance lugubre. (...) Égalité des droits pour les femmes, émancipation, reconstructions, droits civils: tellement d'espoirs brisés; tellement de causes perdues »⁵. D'une fiction de résistance, *1984* se métamorphoserait ainsi d'un coup en une littérature du désespoir politique, une fiction de soumission, d'impuissance et de futilité — dont le leitmotiv semble être « désespère plus »⁶.

Cet échappatoire par le récit a également une forte dimension spatiale, faisant de la ville un de ses terrains de prédilection. En 2014, à l'occasion de la *Nelson Institute Earth Day Conference* l'écrivain China Miéville constate lui aussi que depuis quelques années nous sommes « entourés par une culture de la ruine »⁷. Nous connaissons tous ces clichés de villes qui ont chuté, d'un monde sans hommes que les animaux explorent, de vignes qui reprennent Wall Street, de montagnes d'ordures qui s'étendent à perte de vue, de vestiges de grands ponts, etcetera : « Comme si nous rêvions de voir quelque chose de meilleur au-delà des ruines, mais nous manquons de force. »⁸ Miéville parle même de la montée d'un nouveau genre, un croisement entre deux formes classiques, celles de l'utopie et l'apocalypse. Alors qu'il appelle ces récits des *apocatopies* ou *utopalypses*⁹, la sociologie parle, elle, depuis des années d'*apocaporns*¹⁰.

« On ne choisit pas ce qui nous fait retenir notre souffle »¹¹ dit Miéville, mais la popularité croissante des dystopies ces dernières années — en littérature, au cinéma, et de plus en plus à la télévision — n'est pas un fait anodin. La professeure Ann Kaplan affirme que la prolifération de ces récits de ruine immerge notre psyché collective dans un état de « stress pré-traumatique », en référence directe au plus connu TSPT (Trouble de stress post-traumatique)¹². La récente popularité de *1984* serait donc un symptôme de la peur d'un avenir dystopo-politique proche, ou autrement dit d'un *pré-trauma* déclenché en amont même de la prestation du serment de l'administration

5 Jill LEPORE, « No, We Cannot », *The New Yorker*, 5 juin 2017, publié en ligne sous le titre « A Golden Age for Dystopian Fiction. What to make of our new literature of radical pessimism », consulté le 1er mars 2018, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>.

6 Ibid.

7 China MIÉVILLE, « The Limits of Utopia », *Salvage*, 1er aout 2015, URL: salvage.zone/in-print/the-limits-of-utopia, consulté le 2 décembre 2016, donné sous forme de conférence lors du *Nelson Institute Earth Day Conference*, Madison, Wisconsin, 22 avril 2014, URL: <https://youtu.be/olKLMHqeGDg>.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 David A. SNOW, Robert D. BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du Research in Social Movements, Conflicts and Change, 1988, p. 203.

11 China MIÉVILLE, op. cit.

12 E. Ann KAPLAN, *Climate Trauma. Foreseeing the future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2016, p. 1. Kaplan cite les travaux de Dorthe Berntsen et David Rubin qui définissent le concept de pré-trauma ainsi: « disturbing future-orientated cognitions and imaginations as measured in terms of a direct temporal reversal of conceptualizations of past-directed cognitions in the PTSD diagnosis. » Ibid, p. 2.

de Donald « *American carnage* » Trump¹³. Sur une note même plus tragique, le déluge de narrations climato-apocalyptiques de ces dernières années signalerait lui aussi l'apparition d'une posture collective de défaite psychologique envers un futur marqué par un adversaire plus redoutable et transfrontalier : le réchauffement climatique et ses effets dévastateurs. Si en 1962 Chad Walsh observait qu'un « pourcentage décroissant des mondes imaginaires sont des utopies » tandis « qu'un pourcentage croissant sont des cauchemars »¹⁴, à l'aube du XXI^e siècle cette dernière catégorie semble dominer notre paysage contemporain. On ne rêve plus de construire des mondes nouveaux, mais on agonise à l'idée de la destruction de ceux que l'on a déjà enfantés. La fiction exprime une paralysie collective.

Cependant, cette lecture crise/dystopie/défaite ne fait pas l'unanimité. Face au futur incertain, une autre réaction possible existe : l'activisme. Une année après les élections américaines, le 14 février 2018, une nouvelle fusillade a lieu dans une école américaine à Parkland, Floride. Les demandes pour un contrôle accru des armes à feu explosent encore une fois, mais les élus républicains se contentent de transmettre leurs « pensées et prières »¹⁵ habituelles aux victimes et leur famille. Face à l'immobilisme des dirigeants politiques, certaines crèches acceptent le nouveau statu quo et changent les mots de la berceuse *Twinkle, Twinkle, Little Star* pour apprendre aux petits enfants que faire en cas d'attaque¹⁶. A l'opposé, le 24 mars quelques organisations d'étudiants se révoltent et organisent d'énormes manifestations à travers le pays appelées *March for Our Lives* (Marche pour nos vies), rassemblant notamment 800,000 personnes à Washington DC. Parmi les slogans scandés par les jeunes, certains en particulier mobilisent le pouvoir de la fiction : « Nous avons grandi avec Harry Potter, Marvel et Star Wars, bien sûr que nous allons riposter »¹⁷. Dans un article écrit pendant les préparations pour cet événement, la journaliste Lisa Miller remarque que les enfants qui ont grandi avec ces fictions, commencent à s'identifier de plus en plus aux héros-guerriers de ces sagas, prêts à tout moment à agir contre des figures d'autorité perçues comme corrompues et parlant « dans une cadence familière de notions de pouvoir, de corruption et d'impuissance. »¹⁸ Il est encore trop tôt pour mesurer l'impact éventuel de ces mobilisations, mais après des années de paralysie politique et sociale, de plus en plus d'observateurs qualifient cet événement de véritable tournant dans le débat.

13 Jill LEPORE, op. cit.

14 Chad WALSH, *From Utopia to Nightmare*, Londres: Harper, 1962 cité dans Jill LEPORE, op. cit.

15 Julie WHITEHAIR, « Chicago's March for Our Lives: 'Thoughts and prayers won't do much anymore' », *Chicago Sun Times* (en ligne), 24 mars 2018, consulté le 27 mars 2018, URL: <https://chicago.suntimes.com>.

16 « US school shootings: Lullaby used to teach drills », *BBC* (en ligne), 8 juin 2018, consulté le 8 juin 2018, URL: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-44411208>.

17 Voir Hephzibah ANDERSON, « How Harry Potter became a rallying cry », *BBC* (en ligne), 26 mars 2018, consulté le 27 mars 2018, URL: www.bbc.com. Original: « We grew up on Harry Potter, Marvel and star wars, of course we are fighting back ». L'image d'une jeune femme tenant cette affiche a été mise en ligne le 25 mars 2018 sur le compte twitter de GilmoreGirl (@CGKinTX).

18 Lisa MILLER, « War Room. The teenage strategy sessions that built an anti-gun movement out of the trauma of Parkland in one week », *New York Magazine* (en ligne), 2 mars 2018, consulté le 27 mars 2018, URL: www.nymag.com.

China Miéville nous rappelle qu'une certaine forme de fiction est presque indispensable à l'activisme. « On devrait *utopier* aussi fort que possible » lance-t-il, « parce qu'on ne va jamais faire l'erreur de juger ces rêves pour des plans, ni pour de simples absurdités. »¹⁹ Selon la sociologie des mouvement sociaux cette affirmation est bien fondée. Dans son ouvrage *It was like a fever. Storytelling in protest and politics*²⁰, Francesca Polletta montre que dans certaines conditions, certaines intrigues et certains personnages peuvent jouer un rôle important, voire critique, dans la mobilisation : « Les prophètes et les révolutionnaires ont toujours su que les histoires de danger et de vengeance, de redressement de torts et d'affronts vengés (...) peuvent amener les gens à se lever contre les autorités, ignorer les calculs rationnels (...) et courtiser le danger, voire la mort, pour le triomphe final d'une cause. »²¹ Cependant, la sociologue américaine nous met en garde: « les rois, présidents et dirigeants d'entreprise racontent également d'autres histoires. Leurs récits (...) peuvent rendre les efforts de changement du statu quo ignobles ou inutiles. »²² En tant que forme rhétorique le récit peut être à la fois paralysant et mobilisateur, hégémonique et fondamentalement subversif²³. Tout est une question d'usage. C'est précisément ici que se trouve l'interrogation centrale de cette thèse: comment passe-t-on de l'utopie à *utopier*? Comment l'activiste arrive-t-il à transformer une histoire, à la faire agir comme un verbe?

L'affirmation selon laquelle la narration nous aide à agir ensemble est au cœur de cette thèse. Elle peut être un outil de résilience face à la crise, capable parfois d'engendrer un changement social. Nous allons étudier notamment l'emploi de « l'utopie et autres science-fictions » — pour citer Frederic Jameson²⁴ — dans des contextes d'activisme politique. Peut-on véritablement « penser le monde, (...) pour le changer »²⁵ à travers les « images de nos demains »²⁶? Pourquoi semble-t-il y avoir un appétit grandissant pour ces fictions dans des moments de crise? Il est important de souligner que notre intérêt n'est pas uniquement porté sur la figure de l'écrivain engagé et va

19 China MIÉVILLE, op.cit. Souligné par l'auteur.

20 Francesca POLLETTA, *It was like a fever. Storytelling in protest and politic*, Chicago: University of Chicago Press, 2006. Sur la question de la terminologie, Polletta considère que les différences entre les termes « histoire » et « narration/récit » (story/narrative) sont souvent retracées par chaque auteur ou chercheur selon des critères différents, rendant la frontière trop vague pour être utile et décide ainsi de les employer indistinctement. Pour un commentaire sur ce choix — que j'applique également dans cette thèse — voir Francesca POLLETTA, op. cit., p. 192, nb. 9, ainsi que Francesca POLLETTA, et al., « The sociology of storytelling », *Annual Review of Sociology*, vol. 37, no. 1, août 2011, p. 111-112.

21 Francesca POLLETTA, *It was like a fever*, op. cit., p. 166.

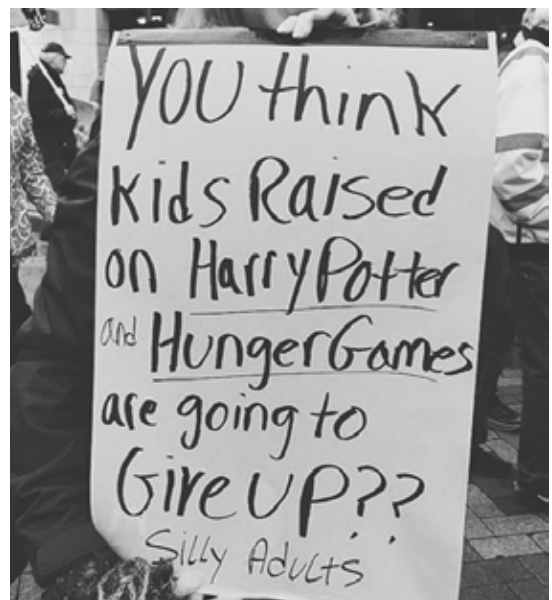
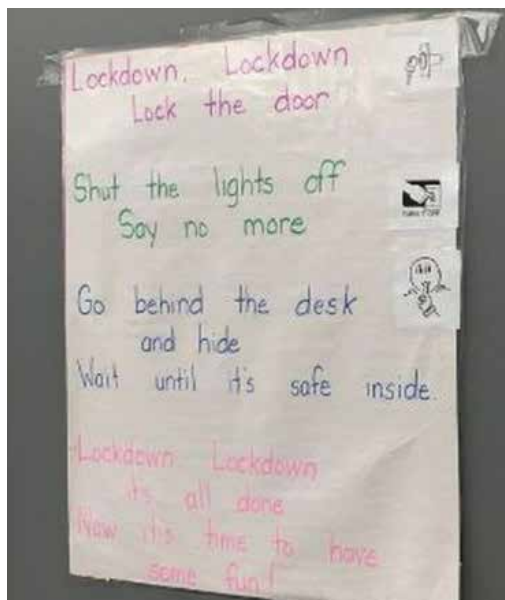
22 Ibid.

23 Ibid.

24 Frederic JAMESON, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres: Verso, 2007 (2005).

25 China MIÉVILLE, « Editorial Introduction », *Historical Materialism*, Symposium: Marxism and Fantasy, vol. 10, no. 4, 2002, p. 43-44., p. 48. Original: « we need fantasy to think the world, and to change it. »

26 Samuel DELANY, « The Necessity of Tomorrows », dans *Starboard Wine. More notes on the language of science fiction*, Pleasantville: Dragon Press, 1984, p. 35.



à gauche, Berceuse affichée dans une école à Sommerville, États-Unis. Source: Twitter: Georgy Cohen (@radiofreegeorgy).

à droite, Slogans lors de *March for Our Lives*. Source: *Instagram*, Savedbythepage.

bien au-delà de la notion du genre littéraire. Dans un entretien récent, China Miéville affirme que « la dystopie et l'utopie sont des thèmes, des optiques, des virus qui peuvent contaminer tout champs ou genre », toutes « histoires de manière générale: dans les westerns, les romans d'amour, ou policiers — a fortiori, de manière plus évidente, dans la science-fiction, la fiction spéculative, et le fantasy. »²⁷ Une « contamination » en particulier va constituer la matière première de ce travail : celle du récit architectural.

Hypothèses et corpus: une lecture politisée des fantasmes architecturaux

Si « l'architecture est une narration appliquée »²⁸, pour reprendre le théoricien Marco Frascari, quel rôle peut-elle jouer dans la dramaturgie de l'activisme? Peut-on instiguer l'avènement d'un *monde autre* à travers une *spatialité autre*? Souvent, l'association entre architecture et activisme est formulée en termes d'occupation spatiale physique. *Occupy Wall Street* (OWS, 2011), les mouvements de la place Tahrir en Egypte (2013), ou ceux du parc Taksim Gezi à Istanbul (2013), en sont quelques exemples. Selon l'anthropologue et géographe David Harvey, il s'agit dans ces cas d'une démonstration du « pouvoir collectif des corps dans l'espace public »²⁹ comme instruments d'opposition. On peut ainsi lire l'architecture — les gratte-ciels du centre financier de New York par exemple — comme une toile de fond contre laquelle on lutte. Mais l'architecture peut également contribuer à la matérialisation d'une « contre-géographie de la contestation »³⁰. Les participants à OWS, par exemple, parlaient de « sculpter ce que nous sommes en occupation »³¹. Dans son ouvrage *Being Political. The*

27 China MIÉVILLE, « A Strategy for Ruination », *Boston Review* (en ligne), 8 janvier 2018, consulté le 1er mars 2018, URL: <http://bostonreview.net/literature-culture-china-mieville-strategy-ruination>. Original: « Dystopia and utopia are themes, optics, viruses that can infect any field or genre. Hence you find utopian, dystopian, and heterotopian aspects in stories across the board: westerns, romances, crime—let alone, more obviously, in science fiction, speculative fiction, and fantasy. »

28 Marco FRASCARI, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing*, Oxon: Routledge, 2011, p. 68, cité dans Paul EMMONS, Marcia FEUERSTEIN, Carolina DAYER, *Confabulations : Storytelling in Architecture*, Londres: Routledge, 2017, p. 2.

29 David HARVEY, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres: Verso, 2012, p. 161-62. « Spreading from city to city, the tactics of Occupy Wall Street are to take a central public space, a park or a square, close to where many of the levers of power are centered, and, by putting human bodies in that place, to convert public space into a political commons—a place for open discussion and debate over what that power is doing and how best to oppose its reach. This tactic, most conspicuously re-animated in the noble and ongoing struggles centered on Tahrir Square in Cairo, has spread across the world (Puerta del Sol in Madrid, Syntagma Square in Athens, and now the steps of St Paul's Cathedral in London and Wall Street itself). It shows us that the collective power of bodies in public space is still the most effective instrument of opposition when all other means of access are blocked. What Tahrir Square showed to the world was an obvious truth: that it is bodies on the street and in the squares, not the babble of sentiments on Twitter or Facebook, that really matter. »

30 Matthew BOLTON, Stephen FROESE, Alex JEFFREY, « This Space Is Occupied!: The Politics of Occupy Wall Street's Expeditionary Architecture and De-gentrifying Urbanism », dans Emily WELTY, Matthew BOLTON, Meghana NAYAK, Christopher MALONE (dirs.), *Occupying Political Science. The Occupy Wall Street Movement from New York to the World*, New York: Palgrave Macmillan p. 138

31 Ibid., p. 147. Original: « sculpt what we are as an occupation ». Pour ce faire, c'est souvent la figure de la tente — un objet éphémère, mobile, collectif et fragile — qui est la plus souvent choisie comme exemple de l'architecture de contestation.

Genealogies of Citizenship, le politologue Engin Isin place cette production de l'espace comme une étape indispensable dans la constitution identitaire d'un groupe: « les groupes ne peuvent pas se matérialiser [...] sans se réaliser dans l'espace, sans créer de configurations de bâtiments, de schémas, d'arrangements, et de représentations symboliques de ces arrangements. »³² De ce point de vue, le tissu de la ville pourrait être lu comme la *solidification* des rencontres dialogiques entre plusieurs groupes sociaux³³. Chaque nouvelle intervention architecturale — pérenne ou éphémère — serait un outil stratégique dans cet affrontement.

Ceci étant, Isin avance également l'hypothèse selon laquelle la spatialisation de la contestation n'est pas un attribut exclusif de l'espace physique ou matériel. L'espace symbolique, ou cognitif, serait tout aussi capable « d'engendrer ou de mettre en danger »³⁴ des solidarités entre individus. En renfort à ce positionnement, depuis la fin des années 1970 les sociologues étudient la notion « d'espace libre », que Francesca Polletta définit comme « de petits espaces à l'intérieur d'une communauté ou d'un mouvement en dehors du contrôle direct des groupes dominants, dans lesquels la participation est volontaire et qui génèrent un contenu culturel de contestation qui précède ou accompagne la mobilisation politique. »³⁵ Dans ces espaces conceptuels, qui peuvent être *physiques* — accroupis par exemple autour des bibliothèques de prêts, des églises, ou des bars de travailleurs — mais également *immatériels* — par exemple la dissidence des cercles paralittéraires estoniens sous la domination soviétique — les individus développent des réseaux, des compétences et des solidarités qui aident à lancer un mouvement. Dit plus simplement, on y imagine des futurs alternatifs, on y développe collectivement des stratégies pour les réaliser.

Il semble que chaque régime et chaque société porteraient leurs propres « espaces libres » de dissidence³⁶. Dans cette thèse nous mettrons en avant quelques exemples nés autour de l'architecture. Cette démonstration va s'appuyer sur un corpus constitué de fictions architecturales du XXe siècle produites en lien avec des projets politiques radicaux. « L'engagement politique d'une façon ou d'une autre domine les arts 'sérieux' à l'âge de la Catastrophe »³⁷ affirme l'historien Eric Hobsbawm lorsque

32 Engin ISIN, *Being Political. The Genealogies of Citizenship*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 42-43. Original: « To put it another way, groups cannot materialize themselves as real without realising themselves in space, without creating configurations of buildings, patterns, and arrangements, and symbolic representations of these arrangements. »

33 Ibid, p. 49.

34 Ibid, p. 48.

35 Francesca POLLETTA, « «Free Spaces» in Collective Action », *Theory and Society*, Vol. 28, No. 1, février 1999, p. 1.

36 Leur liberté est possible en partie parce que ces endroits ont souvent profité d'une certaine autonomie par rapport au pouvoir dominant. Mais comme Polletta le note, il y a plusieurs degrés dans cette liberté, qui peuvent être gagnés ou perdus dans de lourdes batailles physiques ou politiques. Voir Francesca POLLETTA, Kelsy KRETSCHMER, « Free spaces », dans David SNOW, Donatella DELLA PORTA, Bert KLANDERMANS, Doug MCADAM (dirs.), *The Wiley-Blackwell Encyclopaedia of Social and Political Movements*, Hoboken: Blackwell, 2013.

37 Eric HOBBSAWM, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph: Lon-

qu'il évoque les trente années entre le début de la Première Guerre mondiale et la fin de la Seconde. Cette période constitue un territoire fertile pour décortiquer le potentiel politique du tandem récit-architecture. Nous allons ainsi longuement parler de la ferveur avec laquelle le poète italien F.T. Marinetti arrive à prêcher la cause du futurisme comme destin politique aussi bien à travers son roman d'anticipation *Mafarka. Le Futuriste* (1909), qu'à l'aide des rêveries spatiales de la *Città Nuova* d'Antonio Sant'Elia (1914). Nous nous arrêterons également, et principalement, sur un cas allemand, celui de l'écrivain expressionniste Paul Scheerbart et de l'architecte Bruno Taut, qui ont construit ensemble un corpus d'œuvres littéraires et architecturales « de verre »³⁸ ayant pour but principal la dissémination à grande échelle des principes de l'anarchisme pacifiste.

Si cette exploration commence avec les utopies nées à l'aube du « court XXe siècle »³⁹ — pour citer à nouveau Eric Hobsbawm — nous allons la clore à son crépuscule, avec l'étude d'une nouvelle forme narrative qui porte le nom de *fantaisie radicale*. Définie par le professeur William J. Burling comme un art représentatif du postmodernisme tardif (post 1990), il s'agit d'un registre « provocateur, non-conventionnel et politiquement radical »⁴⁰, qui a comme centre d'intérêt la posture du militant en quête d'une justice sociale progressiste et de l'égalité économique. Considérée par certains comme le descendant direct de l'utopie, la fantaisie radicale cherche elle-aussi à promouvoir l'innovation et l'organisation des individus en acteurs collectifs afin d'ouvrir des chemins vers un meilleur possible, mais traite cette fois-ci le futur comme un sujet indéterminé et imprévisible. Si Burling pointe notamment en direction de l'œuvre récente de l'écrivain China Miéville, la thèse ici présentée avance l'idée qu'en architecture ce registre s'exprime également en 1992, dans le projet *War and Architecture* conçu par Lebbeus Woods suite au siège de Sarajevo.

Toutefois, employer le registre fantastique comme stratégie activiste n'est pas un choix dépourvu de risques. Les écrivains et les architectes cités ici ont tous subi des jugements fortement péjoratifs. Même au début du siècle, quand la pensée

dres, 1994, p. 181.

38 Par exemple Paul SCHEERBART, Christina SVENDSEN (trad.), *Lesabéndio. An asteroid novel*, Cambridge: Wakefield Press, 2012 (1913) et Paul SCHEERBART, Pierre GALISSAIRE (trad.), *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914), Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, Paris: Éditions du Linteau, 2005 (1919) et Bruno TAUT, *Die Auflösung der Städte* (La dissolution de la ville), Hagen: Folkwang-Verlag, 1920.

39 Pour Hobsbawm, le court XXe siècle ou « l'âge des extrêmes » s'étale entre la Première Guerre mondiale en 1914 et la chute de l'URSS accompagnée par les guerres balkaniques en 1991. Voir Eric HOBBSBWM, op. cit., p. 3.

40 Burling considère que le postmodernisme tardif est né après 1990, lors d'une vague de sauts exponentiels dans les technologies de communication et celles de la biologie — notamment l'accès en masse à l'internet et le développement des recherches sur le génome humain — qui ont fondamentalement changé les dynamiques sociales. Dans ce contexte la fantaisie radicale est une toute nouvelle forme du genre fantastique qui répond aux développements historiques du capitalisme global à la fin du siècle. William BURLING, op. cit., p. 326-339. Pour un aperçu de la controverse autour du terme, voir China MIEVILLE, « Cognition as Ideology: A dialectic of SF theory », dans Mark BOULD, China Miéville (dirs.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, Middleton: Wesleyan University Press, 2009 et Frederic JAMESON, « Radical Fantasy », *Historical Materialism*, vol. 10, no. 4, 2002.

utopique était toujours en vogue, Bruno Taut se voit souvent attaqué, traité de pur fantaisiste ou de simple dessinateur, et il refusera finalement de continuer de créer ou d'exposer de tels ouvrages par manque de compréhension fondamentale de ses intentions réelles^{41, 42}. Lebbeus Woods, quant à lui, est accusé à plusieurs reprises de se servir des situations de crise pour faire avancer sa carrière, stigmatisé comme un « touriste de guerre » ou « un chasseur d'ambulances »⁴³, qui déploie la science-fiction seulement pour produire des images séduisantes dépourvues de connexions réelles au contexte social⁴⁴. Par ailleurs, malgré tout l'intérêt que la sociologue Francesca Polletta présente pour l'emploi de la narration dans des contextes d'activisme, elle nous met également en garde contre les dangers auxquels on s'expose. « De manière générale, les récits sont normativement convaincants (...) Mais ils sont également vus comme de la simple rhétorique, avec toute la trivialité que le mot suppose, (...) comme authentiques et trompeurs (« raconter mon histoire » contre « se raconter des histoires »), (...) comme universels dans leurs implications et dangereusement particularistes — idiosyncratiques même. On apprécie la narration, on en jouit et on s'en méfie. »⁴⁵

Dans ce contexte, pourquoi un architecte choisirait-il un dispositif si controversé afin de promouvoir des projets politiques radicaux? Quels sont les avantages des registres de la science-fiction et du fantastique dans les contextes d'activisme? Comment peuvent-ils être maniés afin de servir — et non pas nuire — à l'architecture? En partant d'une triple analyse, sociologique, littéraire et historique cette thèse étudiera ainsi les opportunités, ainsi que les limites de la triade activisme / science-fiction / architecture dans des contextes de crise.

41 Voir Hans LUCKHARDT, 31 mai 1920, lettre à Gläserne Kette, cité dans Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 206. Une critique similaire aurait été adressée à l'architecture radicale de Superstudio et Archizoom par Manfredo Tafuri et les partisans de la *Tendenza*, qui ne comprenaient cette démarche que sous la forme d'une voie « mystificatrice », incapable d'échapper « au marasme de la pure idéologie », n'étant rien d'autre qu'une « ironie de plus en plus commercialisée. » Voir Manfredo TAFURI, *Design and technological Utopia*, dans Emilio AMBRASZ, *Italy: The new domestic landscape*, New York: MOMA, 1972, p. 394, cité dans Dominique ROUILLAIRD, op. cit., p. 310-311.

42 Manfredo TAFURI, *Design and technological Utopia*, dans Emilio AMBRASZ, *Italy: The new domestic landscape*, New York: MOMA, 1972, p. 394, cité dans Dominique ROUILLAIRD, op. cit., p. 310-311.

43 Lebbeus WOODS, « Aestheticizing Violence », dans Lebbeus WOODS, Claire JACOBSON (dir.), *Slow Manifesto*, New York: Princeton Architectural Press, 2015, p. 123, publié à l'origine sur *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), le 15 janvier 2010, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/15/aestheticizing-violence>.

44 Neil LEACH, « The Architect as Fascist », dans *The Anaesthetics of Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 32.

45 Francesca POLLETTA, *It was like a fever*, op. cit., p. x-xi. Original: « Stories are commonly seen as normatively compelling (...). But they are also seen as simply rhetoric, with all the triviality the word implies. There are other tensions in popular views of storytelling. Stories are commonly thought of both as authentic and as deceptive (“telling my story” versus “telling stories”). They are seen as universal in their implications and as dangerously particularistic—idiosyncratic, even. Storytelling is appreciated, enjoyed, and distrusted. »

Première méthodologie :
« la nécessité des demains »⁴⁶
ou la science-fiction comme critique sociale radicale

Suite à la publication en 1979 de l'ouvrage pionnier *Metamorphoses of Science-fiction*⁴⁷ par l'académicien croato-canadien Darko Suvin, un débat s'est ouvert sur la charge politique des fictions a-réalistes, notamment celle qui est au centre de ce travail, la science-fiction. Il faut savoir que jusqu'à récemment, ce genre était relégué aux marges de la culture et fortement dédaigné, notamment par le monde académique. Pour combler ces aprioris, Suvin a cherché à légitimer cette forme de para-littérature en montrant une parenté avec la longue tradition populaire de fictions de la transgression aussi anciennes que le travail de Lucian de Samosata⁴⁸. Il a minutieusement construit l'appareil théorique nécessaire afin de permettre une critique académique et a justifié l'intérêt d'étude du genre par sa valeur sociologique importante découlant de sa popularité croissante. Cela ne signifie pas que toute science-fiction est sans reproche. Bien que Suvin affirme que les meilleurs exemples de littérature contemporaine appartiennent à ce genre⁴⁹, il rejette 90-95% de la production de science-fiction, les décrivant comme des « denrées périssables »⁵⁰ non dignes d'attention. Ainsi, tandis que l'académicien croato-canadien tente de dresser une théorie globale, l'essentiel de son argumentaire repose sur les attributs d'une minorité de chefs-d'œuvres, dont le thème majeur est la critique plus ou moins voilée des pouvoirs en place. Ce mode « populaire » d'appréhension du monde est essentiel selon Suvin pour engendrer « le renouvellement politique et intellectuel nécessaire afin d'éviter qu'on rende la planète inhabitable », l'enjeu étant donc ni plus ni moins qu'« une éducation de l'Homo sapiens vers un salut terrestre. »⁵¹

En s'appuyant sur les vifs débats autour de la théorie critique de la science-fiction, cette thèse cherche à combler une lacune théorique. Alors que le milieu académique développe finalement un intérêt pour la science-fiction à partir des années 1970 — en considérant Suvin comme un étalon théorique central — le

46 Samuel DELANY, op. cit., p. 35. Original » The necessity of tomorrows »

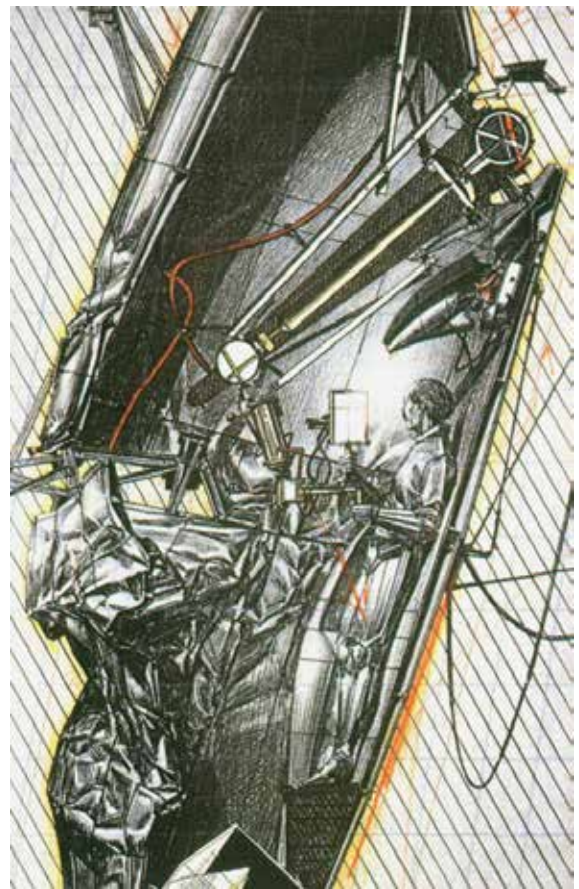
47 Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979. Ouvrage traduit et publié en français deux ans auparavant: Darko SUVIN, Gilles HÉNAULT (trad.), *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal: Presses de l'Université de Québec, 1977.

48 Philip WEGNER, « Foreword: Crossing the Border with Darko Suvin », dans Darko SUVIN, Philip WEGNER (dir.), « Darko Suvin: A life in letters », *Paradoxa*, vol. 23, 2011, p. 9-20, cité depuis la version en ligne de l'article, consulté le 10 octobre 2017, URL: <http://paradoxa.com/volumes/23/foreword-crossing-the-border-with-darko-suvin#fn:9>.

49 Ibid.

50 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op.cit., p. vii.

51 Darko SUVIN, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Londres: Palgrave Macmillan, 1988, p. 20. Original: « For a new, valid literature— a necessary part of that political and intellectual renewal which this planet must go through unless we are to render it uninhabitable — can, as Gramsci well intuited, only come from readers of paraliterature, from movie, TV and video-watchers; (...) The stakes, thus, are the highest imaginable. To put it perhaps pathetically, but I believe precisely: the education of Homo sapiens for earthly salvation is finally at stake. » I



Lebbeus WOODS, *Zagreb Free-Zone*, 1991.

Source: planche 44 de l'ouvrage *Drawing Papers: Lebbeus Woods, architect* dirigé par Joseph Becker et Jennifer Dunlop Fletcher en 2014 et Lebbeus WOODS, « Political machines », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), 23 juillet 2009, consulté le 1er septembre 2018, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/07/23/political-machines/>

monde de l'architecture ne semble pas à ce jour avoir découvert en détail ces travaux, pourtant critiques pour une meilleure compréhension de la longue tradition utopique, dystopique, et parfois même *apocatopique* de notre profession. Cette thèse tente donc de combler cet angle mort de la recherche et déploie largement les concepts clef de l'académicien croato-canadien, ainsi que ceux de ses critiques, en lien avec des propos explicitement architecturaux. Toutefois, il est important de noter que l'intérêt que l'on porte pour la science-fiction va au-delà de son rapport traditionnel avec la figure omniprésente de la machine. Dans cette thèse nous considérerons que l'attribut principal du genre réside dans sa capacité à penser le changement — à offrir une réponse à la question « (que) se passe-t-il si...? »⁵² — reléguant tout réflexion sur la technologie au second plan. Par ailleurs, nous n'allons pas suivre la distinction classique entre la SF d'un côté et le fantastique de l'autre — une opposition que Frederic Jameson qualifie de « machine contre magie »⁵³ — l'une fondée prétendument sur la raison et l'autre sur des lubies obscurantistes. En lien avec les controverses récentes sur le sujet — ayant comme protagonistes principaux Darko Suvin, Carl Freedman et China Miéville — nous allons considérer « le 'scientisme' (comme) simplement la façon dont la SF exprime le fantastique, (...) (ou) seulement une façon de faire du fantastique — quoiqu'avec une panoplie de convictions particulièrement fortes. »⁵⁴ Nous présentons en annexe les travaux académiques permettant d'étayer un tel positionnement.⁵⁵

C'est peut-être l'écrivain Samuel Delany qui exprime au mieux notre intérêt pour le genre: « la science-fiction ne te donne pas de réponses (...) (elle) est un outil pour aider à penser », et voir des « images claires et vitales de nos nombreuses alternatives, bonnes ou mauvaises » sans lesquelles « nous sommes piégés dans une histoire et une économie aveugles, et une politique au-delà de notre contrôle. »⁵⁶ Dans cette thèse, nous étudierons plusieurs de ces images. Toutefois, comme le titre l'indique, nous nous concentrerons sur une de ses expressions en particulier; l'*anarchitecture*. Ce terme — faisant allusion au mariage entre l'anarchisme et l'architecture — va résonner pour certains lecteurs avec le travail de l'artiste Gordon Matta-Clark et l'exposition collective-phare à New York qu'il a organisée en mars

52 Edward JAMES, *Science-fiction in the 20th Century*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 108.

53 Frederic JAMESON, « Radical Fantasy », *Historical Materialism*, vol. 10, no. 4, 2002, p. 274. Jameson propose de comprendre la magie comme « a figure for enlargement of human powers and their passage to the limit, their actualisation of everything latent and virtual in the stunted human organism of the present. » Voir *ibid.*, p. 278.

54 China MIÉVILLE, « Editorial introduction », *op. cit.*, p. 43-44. « one of the corollaries of the position I have been outlining above is that sf must be considered a subset of a broader fantastic mode – 'scientism' is just sf's mode of expression of the fantastic (the impossible-but-true). (...) I would argue that, in acknowledging that unscientific but *internally plausible/rigorous*, estranging works share crucial qualities of cognitive seriousness, Freedman illuminates how what is usually deemed the specificity of 'sf' can be shared by 'fantasy'. The incoherent – not to say ad hoc – cognition often seen as part and parcel of 'fantasy' can be found in much 'sf'. It is better, I would argue, to see sf as only one way of doing the fantastic – though one with a particularly strong set of conventions. One can make working distinctions, but any attempt at systematic theoretical differentiation seems to me to fail. »

55 Voir en annexe de cette thèse l'onglet « Science-fiction: origines, définitions, *novums* », p. 299.

56 Samuel DELANY, *op. cit.*, p. 34-35.

1974⁵⁷. Même si certains parallèles avec son œuvre sont possibles, notre regard sur le sujet s'est développé en lien avec la tentative des architectes Bruno Taut et Lebbeus Woods d'allier l'architecture aux principes libertaires pacifistes⁵⁸. La place centrale accordée par Taut dans son travail au concept d'entraide de Piotr Kropotkin⁵⁹ est bien connue, mais il reste souvent un aspect négligé dans les recherches académiques. Quant à son confrère américain Woods — auteur de l'ouvrage *Anarchitecture: architecture is a political act*⁶⁰ — il est connu pour son caractère intransigeant et ses appels à la mobilisation répétés à la profession: « L'architecture doit plutôt initier des événements, voire même les comploter agressivement. L'architecte, dans ce cas, n'est pas un professionnel détaché, préservant des valeurs éternelles, mais un instigateur, un agitateur, un participant actif. On ne participe pas en suivant la crise du changement, mais en faisant partie de son initiation. »⁶¹

Seconde méthodologie : notre cerveau conteur, le sentier de la mobilisation

Pourquoi la narration est-elle si importante dans l'activisme? La majorité des réponses esquissées dans les chapitres suivants tournent autour du fonctionnement du corps humain. Le travail du neuroscientifique Michael Gazzaniga a constitué un de nos points de départ. Ce dernier a montré que notre cerveau perçoit de façon permanente le monde sous la forme d'histoires⁶², rassemblant ou ordonnant toutes nos perceptions, nos souvenirs et nos actions en un système, selon une logique ou une

57 Cette exposition collective, intitulée *Anarchitecture*, a eu lieu en mars 1974 à 112 Greene Street à New York. Les artistes participants étaient Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernanrd Kirschenbaum, Richard Landry, Richard Nonas et Gordon Matta-Clark. Toutes les œuvres présentées étaient anonymes et suivaient un format pré-établi proposé par Matta-Clark afin de renforcer l'approche collective. Leur travail était conçu comme une critique du modernisme, où l'architecture ne faisait qu'incarner les attitudes culturelles de l'époque, que le groupe considérait corrompues, inertes et résistantes au changement. Depuis le terme est fortement associé avec l'œuvre de Matta-Clark, notamment ses « coupes de bâtiments ». Voir James ATTLEE, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », *Tate Papers*, no. 7, printemps 2007, consulté en ligne sur *Tate.org* le 26 juillet 2017, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

58 De nombreux ouvrages et articles ont déjà exploré les allégeances de Bruno Taut du socialisme, et on peut notamment citer Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982. En revanche, la forte influence que l'anarchisme a sur l'architecte est moins mise en avant. Pour compenser ce déséquilibre, cette thèse va se concentrer sur cette facette de ses théories. Pour un très court résumé sur les principes du socialisme libertaire, voir Zvonimir KONTREC, « Anarchisme and the built environment. Legacy of anti-capitalist rejection of social state in architecture, urban and regional planning », *International Conference Architecture and Ideology*, Faculty of Architecture, University of Belgrade, 28-29 septembre 2012, consulté sur *Academia* (en ligne), le 1er mars 2018, URL: <https://www.academia.edu>.

59 Rose-Carol WASHINGTON LONG, « Kandinski, Anarchism, and the Narrative of Modernism », dans Isabel WÜNSCHE, Wiebke GRONEMEYER, *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, Cambridge: Cambridge Scholarly Publishing, 2016, p. 57.

60 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture: architecture is a political act*, Kensington: Academy Press, 1992.

61 Ibid., p. 11.

62 Michael GAZZANIGA, *Who's in Charge. Free Will and the Science of the Brain*, New York: Harper Collins, 2011 (e-book), chapitre 3: The interpreter. Note bibliographique : pour les ouvrages que j'ai consultés en format électronique (e-book, Kindle, etc.), qui n'ont pas une pagination dite « stable », j'ai fait le choix d'indiquer le chapitre qui contient la référence.

règle. Ceci explique « la tendance humaine à trouver l'ordre dans le chaos »⁶³ et notre besoin inné « de générer des explications pour des événements »⁶⁴. Gazzaniga montre ensuite que ce cerveau *conteur* — extrêmement énergivore par ailleurs — est conçu de cette manière afin que nous nous épanouissions en tant qu'espèce dans des contextes sociaux⁶⁵ : on raconte et écoute des histoires pour mieux s'entendre les uns avec les autres.

De plus, il semblerait que nous percevions le récit selon un mode cognitif différent de l'assimilation de tout autre message non-narratif. Dès que quelqu'un prononce la phrase « il était une fois », pendant un bref moment, on s'arrête et on écoute paisiblement⁶⁶. En narratologie, la célèbre phrase de Samuel Coleridge sur la « suspension *volontaire* de l'incrédulité »⁶⁷ est souvent citée, mais les neurosciences ont montré ces dernières années qu'en réalité il s'agit plutôt d'une suspension « automatique »⁶⁸. Si le récit est cohérent — peu importe son caractère plausible ou fantastique — la plupart du temps nous y croirons. C'est à la fin de la narration que nous pouvons effectuer une évaluation cognitive du message⁶⁹ et éventuellement le rejeter. Toutefois, il semblerait que nous ayons du mal « à ignorer, oublier, rejeter ou sinon ne pas croire »⁷⁰ ce que nous avons précédemment compris. Ce fait biologique est un des arguments centraux de ce travail : raconter convainc davantage.

Cette thèse s'est également appuyée sur les recherches de la sociologie des mouvements sociaux, notamment celles entamées par Francesca Polletta sur le rôle que le récit joue lors de la constitution et l'organisation de nouveaux acteurs collectifs — donc sur la relation entre la narration et le changement social. Nous avons porté un intérêt particulier aux facteurs qui influencent la naissance et le succès d'un tel rassemblement. Ceux-ci peuvent être partagés en deux catégories. La première est d'ordre objectif et porte sur la *mobilisation du consensus* : face à un défi qui ne peut être résolu qu'à échelle collective, ceux qui partagent des griefs similaires doivent

63 Ibid, chapitre 3.

64 Ibid. Étonnamment, il semble que même lorsque le cerveau n'arrive pas à identifier de motif, il génère une hypothèse malgré tout. Pour une explication plus détaillée de ce phénomène, voir les expériences faites par Gazzaniga sur des patients avec un split-brain (littéralement « cerveau scindé ») dans *ibid.*

65 Ibid, chapitre 5: The Social Mind.

66 Francesca POLLETTA, *It was like a fever*, op. cit, p. 112. Parmi les exemples de recherches cités à ce sujet, voir Melanie GREEN, Timothy BROCK, « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives », *Journal of personality and social psychology*, 2000, vol. 79, no. 5, p. 701-721.

67 Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Londres: Rest Fenner, 1817. Emphase par l'auteur.

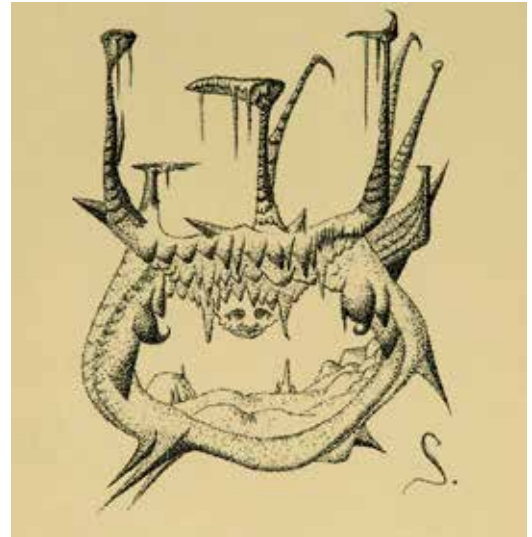
68 Voir Norman HOLLAND, « Spider-man? Sure! The neuroscience of suspending disbelief », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 33, no. 4, 2008, p. 313.

69 Francesca POLLETTA, *It was like a fever*, op. cit, p. 111. Francesca Polletta avance la définition du récit suivante : il s'agirait d'une description chronologique d'une séquence d'événements importants, organisés autour non pas d'une logique mais d'une intrigue, projetant finalement un futur désirable, ou pas, dans le but de transmettre un point de vue normatif, ou plus simplement dit, afin de souligner une idée précise.

70 Norman HOLLAND, op. cit., p. 313.



à gauche, Enrico PRAMPOLINI, *Portrait de Marinetti (Synthèse plastique)*, 1925, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.



à droite, Paul SCHEERBART, *Galerie de l'au-delà (Jenseits-Galerie)*, Berlin: Oeserheld & Co, 1907.

se mettre d'accord sur l'identification et l'attribution des problèmes (cadres de diagnostic), ainsi que sur les solutions possibles (cadres de pronostic)⁷¹. Toutefois, même si un groupe s'accorde sur ces points, cela ne se traduit pas forcément par une action correctrice⁷². Une deuxième opération est nécessaire, celle de la *mobilisation de l'action* — un véritable « appel aux armes »⁷³ — qui sert exclusivement à inciter les individus à agir. La raison doit ainsi faire équipe avec l'émotion. C'est pour cela qu'au lieu des comptes rendus secs, évoquant avec précision autoritaire et scientifique une liste de griefs ainsi que leur solution, les activistes cherchent à provoquer des réactions émotives en mettant en scène des histoires passionnantes, qu'on appelle en sociologie des « scripts émotionnels »⁷⁴. Cependant, toutes les émotions ne sont pas aussi utiles les unes que les autres. La tristesse, par exemple, ne sert pas beaucoup aux activistes, car elle plonge souvent son auditoire dans un état de faible activation. Les sentiments de colère, d'anxiété, d'émerveillement et de joie ont plus de chance d'amener une forte mobilisation⁷⁵. Le tout se résume finalement à savoir tirer les bonnes ficelles biologiques.

C'est pourquoi, une place centrale de cette thèse est accordée à l'étude des visions de « l'Homme nouveau » des avant-gardes modernes. Pour ce faire, une lecture particulière de notre corpus est nécessaire. Nous allons d'abord nous concentrer sur le portrait du corps idéal futuriste. Modelé sur le personnage marionnettiste de Gazourmah issu de son roman *Mafarka. Le Futuriste* paru en 1909, nous allons faire la connaissance d'un être mécanique ailé, prototype unique d'une humanité multipliée par la machine, image d'un capitalisme impérialiste vorace et belliqueux, qui cherche à régner sans scrupule sur tous les royaumes naturels. Cette incarnation du syntagme « la guerre, seule hygiène du monde »⁷⁶, s'opposera à un corps idéal en anti-thèse parfaite avec la mythologie mécanique. Basé sur le peuple imaginaire présenté dans le roman *Lesabéndio. Un roman astéroïde* de Paul Scheerbart paru en 1913, il s'agit cette fois-ci d'un corps « gélatineux » et pacifiste, qui embrasse les aléas de la diversité au lieu de les rejeter et qui se positionne à l'intérieur de la matrice de la nature et non au-dessus d'elle.

71 Pour la version française des termes mis en avant par les chercheurs principaux sur ce sujet David Snow et Robert Bedford, voir cette traduction: David A. SNOW, Robert D. BENFORD, Nathalie Miriam PLOUCHARD (trad.), « Processus de cadrage et mouvements sociaux : présentation et bilan », *Politix*, no. 99, mars 2012, p. 217-255.

72 David SNOW, Robert BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 1988, p. 202.

73 Les sociologues appellent cela un « cadrage motivationnel ». Voir *ibid.*, p. 199.

74 Voir Robert BENFORD, Scott HUNT, « Dramaturgy and Social Movements: The Social Construction and Communication of Power », *Sociological Inquiry*, vol. 62, no. 1, février 1992, p. 38-39.

75 Sur la relation entre émotion et activation voir Jonah BERGER, Katherine MILKMAN, « What Makes Online Content Viral? », *Journal of Marketing Research*, vol. 49, no. 2, avril 2012, p. 192-205. « Arousal is a state of mobilisation. While low arousal or activation is characterised by relaxation, high arousal or activation is characterised by activity. (...) Indeed, this excitatory state has been shown to increase action-related behaviours such as getting up to help others (...) and responding faster to offers in negotiations. »

76 F. T. MARINETTI, « Pour la guerre, seule hygiène du monde », 1911, dans Giovanni LISTA, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015, non paginé.

Chacun aura sa propre demeure, Gazourmah s'épanouissant dans le paysage minéral de la *Citta Nuova* d'Antonio Sant'Elia, tandis que Lesabéndio trouvera son bonheur sur les crêtes montagneuses « de verre » imaginées par Bruno Taut. Par la suite, à la fin du court XXe siècle et au sein d'un monde contemporain traversé à la fois par la technologie et le conflit, nous allons continuer cette lecture spéculative et réfléchir sur la métamorphose de nos deux corps. Le siège de Sarajevo (1992-1995) servira de toile de fond pour voir Gazourmah devenir cyborg *thanatocéen*, en référence au terme mis en avant par Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz pour parler des liens profonds entre la guerre et le capital dans le monde occidental actuel. De l'autre côté des tranchées, à l'aide des « espaces libres » conçus par Lebbeus Woods, Lesabéndio se transformera en l'expression de l'ère incommensurablement plus pacifique du *Chthulucène* théorisée par Donna Haraway, marquée par la réintégration de l'humain dans la nature.

À l'instar des récits activistes, la structure de cette thèse repose ainsi sur l'affrontement entre deux corps rivaux. Cette stratégie de personnification des problématiques des groupes concurrentes n'est pas un hasard. Les sociologues Robert Benford et Scott Hunt expliquent que c'est très efficace de cadrer le débat sous la forme d'un affrontement entre la figure de l'*antagoniste* (avatar de ce qui va mal⁷⁷) et du *protagoniste* (celui capable de vaincre l'injustice et de résoudre la situation problématique⁷⁸). Peut-être plus que toute autre forme de communication, ce type de rhétorique aide à la mobilisation, développant plus facilement un sentiment d'indignation morale ou d'injustice parmi une masse critique de participants et agissant comme « des guides émergents pour la conscience et l'action collective »⁷⁹. Cependant, cette thèse ne cherche pas forcément à convaincre ses lecteurs de militer pour la cause de l'anarchitecture, mais vise plutôt à dévoiler le potentiel d'*arsenalisation* de la narration. Dans les contextes anxiogènes de catastrophes d'antan et d'aujourd'hui — guerrières, environnementales, ou autre — le mariage entre la science-fiction et l'architecture se révélera être plus qu'une réflexion de la réalité ou une simple posture optimiste osant regarder au-delà des gravats; il s'agirait d'une véritable force créatrice d'avenir, d'un mode opératoire « para-culturel » capable de guider nos pas hésitants.

Il était une fois...

77 Robert BENFORD, Scott HUNT, op. cit, p. 39.

78 Ibid, p. 40.

79 Ibid, p. 38.

La rêverie d'une catastrophe annoncée: La figure de l'avion entre le futur dynamique et le futur-dynamite.

Les récits qui se tissent et qui s'entrecroisent dans les pages suivantes — racontant parfois des faits concrets, mais dévoilant surtout les rêves et les espoirs des hommes d'autrefois — voient le jour dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Conçus, écrits et diffusés au grand public dans une atmosphère anxieuse, ces histoires portent au cœur de leur intrigue l'effondrement du monde en août 1914¹. L'historien Eric Hobsbawm voit dans l'escalade des provocations militaires de ces années plus que le signe d'un simple jeu de recalibrage géopolitique, il y discerne la lente écriture d'une notice nécrologique de toute une époque, celle d'un « long XIX^e siècle »². Malgré les continuités qu'on peut retracer entre le XIX^e et le XX^e siècle, il note que le début de la Première Guerre mondiale a été vécu comme une « rupture » des plus naturelles de l'Histoire. Un long siècle prospère s'achève violemment dans une tragédie mondiale, selon un scénario qui s'est lentement présenté aux yeux de tous:

(...) ce qui a donné à la période son ton particulier et sa saveur c'est que les cataclysmes à venir étaient à la fois attendus, mal compris et redoutés. La guerre mondiale allait venir, mais personne, même les meilleurs prophètes n'ont compris le type de guerre que cela

1 Les événements (historiques) qui ont conduit à cette première apocalypse moderne commencent, paradoxalement, avec un accord de paix : les charbons de la guerre s'allument dès 1904, quand le *statu quo* du « long XIX^e siècle » — la rivalité continue entre l'Angleterre et la France qui fonctionnaient comme « les cratères jumeaux d'un grand volcan régional » — est brusquement renversé après la signature de l'*Entente Cordiale* le 8 Avril. Cet accord diplomatique entre la France et la Grande Bretagne mit fin à plus de mille ans de conflits sous diverses formes, et dérangea fortement l'Allemagne qui basait sa politique sur l'antagonisme franco-anglais. Le *Reich* allemand était donc mécontent et ainsi, au lieu de la stabilité, cette alliance marque le début d'une descente dans le chaos militaire de tout un continent. Voir Eric HOBBSAWM, *Age of Revolution, 1789-1848*, New York: Vintage Books, 1996 (1962), p. 2.

2 Pour Eric Hobsbawm, le « long XIX^e siècle » peut être divisé en trois parties : l'âge de la révolution (1789-1848), débutant avec la révolution industrielle en Angleterre et la double révolution politique franco-américaine, qui portera les germes de la société bourgeoise et le déploiement du capitalisme par la suite ; l'âge du capital (1848-1870), période de progrès spectaculaire ; et l'âge des empires (1870-1914) étant marqué par la dépression des années 1870 en arrière-plan, période de paix sans précédent dans l'histoire européenne, de stabilité économique des pays développés, ainsi que par le déploiement des stratégies impérialistes à travers le monde. Voir Eric HOBBSAWM, *The Age of Empire. 1875-1914*, New York: Vintage Books, 1989 (1987), p. 8-10.

allait être. Et quand le monde s'est finalement trouvé au seuil de la guerre, les dirigeants se sont précipités vers l'abysse dans une incrédulité totale. »³

Dans ce décor général de fin de siècle, sur lequel planait l'imminence du conflit, la scène artistique européenne vivait dans une effervescence continue. Englobées aujourd'hui sous le terme d'avant-garde, les impulsions créatrices de cette époque deviennent les signaux d'un monde en quête frénétique de nouvelles logiques, de nouvelles fondations sur lesquelles bâtir le monde à venir. Alors qu'une partie des artistes de cette période adoptaient le préfixe *néo*, souhaitant ranimer le monde sur des modèles qui ont amené la gloire dans le passé, d'autres se tournaient vers l'avenir comme source régénératrice. Dans ces moments de crise profonde, le choix fait par ces derniers de délibérément explorer l'inconnu les amènera parfois aux frontières et même au-delà du réel. Et pour cartographier ces terrains vierges, la narration se révèle — surtout dans sa forme d'anticipation qu'on appellera plus tard la science-fiction — comme un outil particulièrement puissant. Ainsi, pendant un bref moment de l'histoire, le futur était pluriel.

Il s'agira ici de mettre en évidence un de ces futurs possibles — celui animé par la ferveur anarcho-pacifiste — ainsi que son expression en architecture. Pour ce faire, nous allons retracer dans ce chapitre les fictions « de verre » d'une humanité post-conflit telles qu'elles sont mises en avant par l'écrivain expressionniste Paul Scheerbarth, puis spatialisées dans les *tempietti* translucides de l'architecte Bruno Taut. Une question va structurer notre réflexion : quel est le rôle joué par la narration dans nos psychés collectives en temps de crise ? Comme dans un véritable récit nos héros vont affronter leur propre antagonisme : le futur cristallin de la paix va aller à l'encontre d'une vision techno-triompaliste⁴ du monde, celle du futurisme guerrier de F. T. Marinetti — traduit dans l'idiome architectural des gratte-ciels visionnaires d'Antonio Sant'Elia. Notre parcours se fonde ainsi sur des récits d'anticipation qui ont joué un rôle fondamental dans la création, l'analyse, ainsi que la diffusion de nouveaux cadrages collectifs, prêts à être mis en place au lendemain de la catastrophe. Cependant, l'objectif n'est pas de recréer une chronologie détaillée du futurisme, car comme l'histoire nous le montre, la vision marinettienne est la grande gagnante de la guerre. Le futurisme va nourrir de nombreuses branches de l'art pendant la première moitié du XX^e siècle, faisant de l'expressionnisme une de ses victimes. Notre objectif sera plutôt de reconstruire cette vision perdue de l'expressionnisme, qui cherchait à offrir une lecture du monde empirique en divergence totale avec la logique nationalo-impérialiste et capitaliste du discours dominant.

3 Ibid, p. 10. Traduit par l'auteur. Original: « (...) what gave the period its peculiar tone and savour was that the coming cataclysms were both expected, misunderstood and disbelieved. World war would come, but nobody, even the best of the prophets really understood the kind of war it would be. And when the world finally stood on the brink, the decision-makers rushed towards the abyss in utter disbelief. »

4 Même si le terme peut pré-dater son ouvrage, j'emprunte cette formulation éloquente à l'écrivain Cixin LIU, *The Dark Forest*, Londres: Head of Zeus, 2016 (2008), p. 75.

Il serait donc bon de commencer par une histoire. « Il était une fois » un bel objet industriel, la plus jeune figure de la panoplie mécanique : l'avion. Le jour de sa naissance, le 17 décembre 1903, les frères Wright effectuent la première tentative réussie d'un vol contrôlé et motorisé dans l'histoire de l'aviation. À cette époque, ces engins arrivent à peine à parcourir 250 mètres, mais les avancées technologiques s'accroissent, et peu après, l'aéroplane Voisin permet d'effectuer un vol d'un kilomètre. Le 25 juillet 1909 Louis Blériot traverse même La Manche. Deux ans plus tard, pour la première fois de l'Histoire, des avions sont employés pour des missions de reconnaissance, d'artillerie et de bombardement par l'Italie en Libye, puis par la Bulgarie contre l'empire Ottoman⁵. Ces baptêmes de machines volantes sur le champ de bataille seront notamment observés par un correspondant de guerre italien, le poète Filippo Tommaso Marinetti⁶:

« Heureusement, voici qu'à trois cents mètres au-dessus de ma tête grandit le ronflement d'un monoplane, nouveau tambour aérien de la bataille. Plus haut, plus beau que le soleil, le capitaine Piazza s'élanche, visage hardi, coupant, ciselé par le vent, petite moustache folle de volonté ! »⁷

L'expérience du conflit alimente Marinetti. Il est heureux de vivre la « grande heure futuriste de l'Italie », qui selon lui se lève sous le signe dynamique de la violence, du militarisme et de l'impérialisme « panitalianiste ». Cette guerre, ainsi que les prochaines qu'il espère voir venir, sont « la seule hygiène du monde et seule morale éducatrice »⁸. Même l'art a le devoir d'abandonner les pinceaux, ciseaux et orchestres pour admirer le bruit symphonique des *shrapnels* ou les « folles sculptures » créées par l'artillerie dans les masses des ennemis⁹. Mais sa plus forte admiration reste celle pour

5 Il faut aussi mentionner le premier emploi militaire d'un aéronef dans l'histoire, qui a eu lieu pendant les guerres de la Révolution Française. Des ballons à hydrogène furent employés en 1794 pour observer les mouvements de l'armée autrichienne pendant la bataille de Fleurus. Un autre type de véhicule aérien qui précède l'avion est le dirigeable rigide (plus léger que l'air) du comte allemand Ferdinand von Zeppelin qui était en production depuis la fin du XIX^e siècle. Les Zeppelins étaient conçus dans des buts militaires, pour des missions de reconnaissance mais aussi d'attaque. Toutefois, avant la Première Guerre mondiale, les Allemands n'avaient effectué qu'un seul test de bombardement, et la flotte au début du conflit consistait en seulement 10 Zeppelins, pour environ 200 avions. Les Zeppelins s'avèrent être des « monstres coûteux » et des cibles faciles pour les mitrailleurs et les obus incendiaires, les systèmes défensifs les poussant toujours plus haut dans l'atmosphère où ils étaient vulnérables aux vents violents. La petite flotte est vite abandonnée tandis qu'en 1918 chaque pays avait entre 2000-3000 avions sur le front. L'avion (plus lourd que l'air) devient ainsi le principal véhicule aérien de la guerre. Voir John MORROW Jr., « Expectation and Reality. The Great War in the Air », *Airpower journal*, hiver 1996, p. 29-32.

6 Ses observations sur la guerre en Libye sont d'abord publiées dans le journal français *L'Intransigeant* entre le 25-31 décembre 1911.

7 Filippo Tommaso MARINETTI, *La bataille de Tripoli, vécue et chantée par F. T. Marinetti*, Milano: Edizioni Futuriste di « Poesia », 1912, p. 43.

8 Ce n'est pas la première fois que Marinetti avance ces propos sur la guerre. Deux années auparavant, grâce à ses connections familiales avec Mohamed El Rachi, un puissant actionnaire du journal *Le Figaro* et vieil ami de son père, il arrive à publier le texte intégral du Manifeste futuriste sur la première page de l'édition du 20 février 1908. Pour un commentaire plus détaillé, voir les nombreuses publications de Giovanni Lista. Voir Giovanni LISTA, « Genèse et analyse du Manifeste du futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909 », dans Didier OTTINGER (dir.), *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris: Centre Pompidou, 2008, p. 78-83.

9 « Pour la guerre, seule hygiène du monde et seule morale éducatrice », dans Filippo Tommaso MARINETTI, *op. cit.*, non paginé.



à gauche, Carte postale montrant un monoplan Etrich Taube en attaque contre les soldats turques et libyens pendant la guerre Italo-Turque de 1911-12. Source: Art Archive at Art Resource, New-York.



à droite, Romain Vishniac, ruines de la Grande Palmeraie de Berlin, un des endroits préférés de Paul Scheerbart dans la capitale allemande, cca. 1947. Copyright: Mara Vishniac Kohn, avec la permission du International Center of Photography

l'audace des aviateurs et leurs puissantes ailes françaises¹⁰, ce nouveau type de héros appartenant à l'élite guerrière¹¹ qui aime jouer « gaiement avec la mort »¹².

À des milliers de kilomètres de distance, à Berlin, un autre écrivain-journaliste était obsédé par la machine volante: « Un dirigeable orientable — voilà la prochaine révolution » disait Paul Scheerbart. Mais à l'opposé de Marinetti, il était persuadé que cette nouvelle époque serait terrible:

« Le futur-dynamite ne sera malheureusement pas aussi inoffensif que celui de la période de l'ancien pouvoir »¹³.

Le développement de l'aéronautique à but militaire est à ses yeux le plus grand danger du début du XX^e siècle. Bien avant la bataille de Tripoli, entre 1909-1910 Scheerbart fait plusieurs contributions sur le sujet dans les revues *Eine Flugschrift*¹⁴ et *Gegenwart*¹⁵, et publie le pamphlet *Le développement du militarisme aérien et la dissolution des armées de terre, des fortifications et des flottes européennes*¹⁶. Ses visions annoncent des avions équipés de torpilles à dynamite — et un jour même dirigés par la télégraphie sans fil — qui vont changer la face de la guerre, en déplaçant la première ligne de combat directement dans les villes. Les tissus urbains denses et entassés de civils — notamment ceux des capitales comme Berlin, Rome, Londres ou Paris — seront des cibles idéales, concentrées et vulnérables. Petit à petit, son état de « nervosité terrible » empire et son isolement de la société s'accroît.

« Maintenant tu comprends pourquoi je suis devenu si sombre? demandait-il à ses derniers amis. »¹⁷

L'avion devient ainsi, à l'instar de la locomotive un siècle auparavant, objet technologique déclencheur, signal d'une nouvelle vague de mutations profondes au sein de la société. Cette courte histoire en dit long sur les points communs ainsi que les différences de nos deux écrivains: tout d'abord ils partagent une claire compréhension et un enthousiasme pour la fin imminente de l'ancien monde, couplé

10 *Ibid*, p. 71.

11 John MORROW Jr., *op. cit.*, p. 28.

12 Filippo Tommaso MARINETTI, *op. cit.*, p. 78.

13 Paul SCHEERBART, « Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der Europäischen Land-Heere, Festungen und Seefloten », *Eine Flugschrift*, 1909.

14 *Ibid*.

15 Paul SCHEERBART, « Dynamitkrieg und Dezentralization », *Gegenwart*, LXXVI, 27 novembre 1909, p. 905-906 et « Die Entwicklung der Stadt », *Gegenwart*, LXXVII, 18 juin 1910, p. 497-498.

16 Paul SCHEERBART, « Die Entwicklung », *op. cit.*

17 Anselm RUEST, « On the Birth, Death, and Rebirth of Dionysus: A memorial wreath for Paul Scheerbart's Grave », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2014 (c.1919-1920), p. 270. Traduit par l'auteur. Original: « « The steerable airship - that is the next revolution, the new - terrible epoch. » So said Paul Scheerbart. Since then he lived in a state of terrible « nervousness ». He withdrew from society. Got drunk. « Now do you understand why I've become so gloomy? » he asked his last friends. »

avec un dévouement presque maniaque à un exercice intellectuel bien plus difficile, celui de déchiffrer et de délibérément essayer de guider la lutte vers la naissance d'une nouvelle ère à leur goût. Puis leurs chemins prendront des trajectoires vouées à la collision.

Marinetti prédit la mort inéluctable des vieux modes de pensée et promeut la guerre comme étant « la seule hygiène du monde ». 1909 est son année la plus féconde, quand il écrit non seulement son fameux Manifeste Futuriste mais publie également une autre œuvre, un roman d'aventures qu'il aime « plus que tous les autres » — aux forts accents de science-fiction — où il est « parvenu à exprimer (son) grand rêve futuriste »¹⁸. À mi-écriture le titre passe de *Le soleil enchaîné, roman africain* à *Mafarka. Le futuriste*, se révélant ainsi comme une véritable incarnation romanesque des onze énoncés de son Manifeste¹⁹. Au cœur d'une intrigue parsemée de batailles et de conflits, se retrouve l'avenir imaginé par Marinetti pour son humanité « multipliée »: l'avènement d'un quatrième « règne », incarné par un être mécanique ailé, enfanté sans l'aide d'une femme. Gazourmah, cet enfant mécanique qui hante les rêves de Marinetti, est bâti sans peur des ténèbres, car son corps est conçu pour conquérir au-delà de la nature terrienne, grâce à ses « poumons (...) immenses et prédisposés aux atmosphères irrespirables »²⁰, la portée de ses ailes l'amène vers la conquête de Mars, et par la suite de l'univers entier.

Mais d'où est venu ce besoin de mise en narration du fameux Manifeste — un moyen d'expression beaucoup plus ambigu que le ton clair et déclaratif de l'article publié dans *Le Figaro*? Car ce dernier, écrit aux « frontières extrêmes de la logique », dénonçait déjà (irréremédiablement) le *statu quo*, en rejetant l'histoire, l'héritage, ou plus généralement le passé dans son intégralité... Nous établirons comme hypothèse que malgré son ton provocateur et son contenu audacieux, le Manifeste ne faisait qu'établir un diagnostic, annonçant la mort d'une ère, celle du long XIX^e siècle évoqué précédemment. À part signaler les machines de l'industrie (l'automobile, les arsenaux, les chantiers, l'électricité, les gares et les locomotives, les ponts, les paquebots et le vol glissant des avions) comme les seuls éléments du présent dignes de nous guider vers l'avenir, aucune image n'est offerte dans le manifeste pour révéler ce nouveau monde qui naît des cendres violentes du changement:

« (n)ous n'avions pas de Maîtresse idéale dressant sa taille jusqu'aux nuages, ni de reine cruelle à qui offrir nos cadavres tordus en bagues byzantines! ...Rien pour mourir si ce n'est le désir de nous débarrasser enfin de notre trop pesant courage! (...) Donnons à

18 Texte sténographique de l'interrogatoire de F.T. Marinetti publié dans le dossier italien « *Le procès et l'acquiescement de Mafarka le futuriste* », qui s'est déroulé les 8-9 octobre 1910 à Milan, cité dans Giovanni LISTA, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015, non paginé.

19 Pia DI BELLA MARI, « Prométhées futuristes », *Communications*, vol. 78, no.1, 2005, p. 151.

20 Filippo Tomasso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste. Roman Africain*, Paris: Sansot, 1909, p. 305.

manger à l'Inconnu. (...) Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles! »²¹

En revanche, comme nous le verrons ci-après, grâce à la liberté offerte par le dispositif de narration, dans *Mafarka. Le Futuriste*, Marinetti se lance dans la construction de l'image qu'il cible pour l'avenir. A travers les 300 pages du roman, il construit méticuleusement son argumentation autour de la nécessité d'abandonner le passé, de sacrifier le présent et l'Homme tel que la nature l'a dessiné, pour offrir une généreuse mise en scène de sa vision d'un futur glorieux, celle d'une humanité « multipliée » par le moteur qui mériterait d'avantage de s'approprier la Terre.

Scheerbart va lui aussi utiliser ce dispositif, mais pour dépeindre un avenir concurrent. Car même s'ils ne se sont probablement jamais croisés physiquement, Marinetti et Scheerbart étaient des ennemis parfaits²². L'écrivain allemand voyait la même guerre se profiler à l'horizon, mais ne croyait pas du tout en la nécessité de la violence pour engendrer une révolution. De quelle solution disposait un pacifiste pour contrer sa certitude que le pire des futurs allait se produire? Montrer à travers des intrigues fantastiques des mondes suffisamment avancés du point de vue culturel, ayant laissé derrière eux toute pulsion violente. *Malvu le timmonier* (1902), *Le Tissus Gris* (1914) et sa variation en manuel *L'architecture de verre* (1914), *Rakkóx, le milliardaire* (1900), *Münchhausen und Clarissa* (1906) ou *Lesabéndio* (1913) pour ne citer que quelques-uns des récits publiés par Scheerbart, sont tous des plaidoyers pour la paix à travers la culture, militant particulièrement pour la cause de l'architecture. En rejetant les murs en brique épais, sales et opaques omniprésents dans son Berlin contemporain et en proposant à la place leur opposé — c'est-à-dire une architecture de verre translucide, légère et colorée — il souhaitait l'avènement d'une toute nouvelle civilisation à l'image de l'architecture, une civilisation pacifique²³. Ainsi, l'architecture cristalline était censée inciter à une révolte contre le *statu quo*, présentant l'architecte comme — pour reprendre Robert Hughes — « l'articulateur suprême de l'effort social, un maître bâtisseur au-delà de la politique, et (presque littéralement) un Messie. »²⁴ Et ce nouveau monde, cette « civilisation de verre » n'aurait aucun militarisme aérien

21 Filippo Tommaso MARINETTI, « Fondation et manifeste du futurisme », *Enquête Internationale sur le Vers libre*, Milan: Éditions de « Poesia », 1909, cité dans Giovanni LISTA, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., 2015, non paginé.

22 Marinetti donne des conférences à Berlin et cultive une amitié croissante – et une importante correspondance — avec Herwarth Walden, qui publiera également une grande partie des œuvres de Scheerbart. Même s'il n'a pas été retrouvé de documents attestant d'une rencontre physique entre Marinetti et Scheerbart, ce dernier était sûrement au courant des écrits de son collègue Italien, car Marinetti organisait de nombreux événements culturels, notamment une exposition de tableaux futuristes pour une exposition à la galerie *Der Sturm* à Berlin. A cette même occasion, il loue un taxi et sillonne les rues, hurlant des slogans et placardant les murs de la ville de tracts futuristes. Voir Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, Paris: Éditions Pierre Terrail, 2001, p. 118.

23 Paul SCHEERBART, Pierre GALISSAIRE (trad.) *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914), p. 29.

24 Robert HUGHES, *The Shock of the New*, New York: Alfred Knopf, 2009 (1980), p. 177.

à craindre, car la Terre aurait déjà dépassé son « bas niveau d'évolution »²⁵ où les humains « tuent d'autres formes de vie, les coupent et puis les tranchent »²⁶ pour les manger ou « s'attaquent entre eux dans d'énormes hordes de milliers, et infligent des blessures avec des pièces pointues en métal ou des armes de tir »²⁷.

La bataille pour l'avenir se porte ainsi entre deux extrêmes idéologiques et artistiques. A l'image des divergences que Marinetti et Scheerbart entretiennent par rapport à la figure de l'avion, l'ensemble de leur œuvre va porter les marques de ces mêmes oppositions. Néanmoins, l'intérêt que nous portons pour ces visions, est qu'au-delà de présenter au public leurs croyances dans les capsules bien digestes de ce qu'on appellera plus tard de la science-fiction, nos deux auteurs vont explicitement chercher à compléter leur prose par une expression architecturale détaillée. Le futur dynamique qui hante les rêves de Marinetti, peuplé par des êtres ailés à l'image de sa création Gazourmah, trouvera sa spatialisation dans la production visionnaire d'Antonio Sant'Elia. Quant à Scheerbart, après avoir dénoncé la vision de son ennemi considérant qu'elle incarne en réalité l'horreur d'un « futur-dynamite », il esquisse le visage alternatif d'une Terre pacifico-anarchiste, que Bruno Taut traduira en un idiome architectural.

Dans les pages qui suivent nous allons décliner ces deux visions concurrentes développées durant les années d'avant-guerre, lors de cette décennie de tensions entre la signature de l'Entente Cordiale et le déclenchement des hostilités. Pour Marinetti comme pour Scheerbart, ces années correspondent à la phase la plus intense de leur création. Face à la fin du monde, les deux écrivains, galvanisés par la catastrophe annoncée, se façonnent deux chemins différents pour naviguer dans l'apocalypse, misant sur des idées allant au-delà de la géopolitique, ou de l'organisation socio-économique : le corps humain lui-même semble devoir se métamorphoser pour accéder à la tranche suivante de l'histoire. Pour Marinetti, l'Homme doit même franchir un nouveau seuil d'évolution. Pour ce faire, il doit accepter l'insuffisance de son corps biologique et accomplir sans réserve sa multiplication avec la machine. Le résultat souhaité est à l'image de Gazourmah, un prototype de guerrier ailé, conçu uniquement pour amadouer puis réordonner sans difficulté le cosmos à sa guise. Quel serait le but de cette image d'un nouveau règne mi-humain engagé dans un conflit sans répit ? Peut-être le souhait d'une thésaurisation²⁸ continue de la nature, le langage futuriste devenant ainsi une sorte d'écriture spéculaire enthousiaste du capitalisme.

25 Paul SCHEERBART, Christina SVENDSEN (trad.), *Lesabéndio. An asteroid novel*, Cambridge: Wakefield Press, 2012 (1913), p. 11.

26 Ibid, p. 10.

27 Ibid, p. 11.

28 le terme de « thésaurisation » est régulièrement employé dans l'économie pour décrire le fait de vouloir garder de l'argent en dehors du circuit économique. Marx l'associe à une « soif d'or », principe sous-jacent au capitalisme ou même à la nature humaine, et tisse une certaine parenté entre le thésauriseur et la frontière, entre l'appât du gain et l'expansion territoriale. Pour une discussion plus approfondie voir Oscar GNOUROS, « Karl Marx, le capital, la thésaurisation » (en ligne), *Morbleu*, 2 mars 2008, consulté le 1er mai 2017, URL: <http://www.morbleu.com/karl-marx-le-capital-la-thesaurisation>.

L'ennemi de Gazourmah serait un autre type de corps, à l'image des personnages fantastiques décrits par Paul Scheerbart dans ses aventures interplanétaires. Dans ce cas, il n'existe pas de prototype unique à cibler, car la surdétermination mécanique marinettienne est complètement absente des projets de Scheerbart. Ce corps alternatif au discours dominant ne requiert aucune caractéristique physique pour que l'Homme accède à son paradis. Au contraire, il célèbre la différence entre tous les êtres. La seule métamorphose exigée est intérieure : celle d'abandonner tout instinct guerrier. Le cosmos ne serait plus un espace infini de tranchées et de paysages de guerre, mais la véritable demeure de l'homme. Ainsi, alors que pour Marinetti le conflit est la condition *sine qua non*, pour Scheerbart celui-ci sera vu comme le seul pêché mortel. Nous allons voir ensuite les liaisons qui peuvent s'établir entre ces deux corps et les architectures de Antonio Sant'Elia et Bruno Taut. Arriverons-nous à voir la *Citta Nuova* à travers les yeux de Gazourmah? Comprendrons-nous mieux « l'habitat omniforme » de Taut s'il est peuplé par les êtres gélatineux de Scheerbart ? Avant de détailler ces prévisions concurrentes pour le futur de l'espèce humaine, prenons d'abord la mesure de l'atmosphère générale à la fin du long XIX^e siècle afin de mettre en lumière la place que ce type de récits avait dans l'imaginaire collectif.



Albert Robida, "Sécurité publique - La geandarmerie athmosphérique", *Le Vingtième Siècle*, Paris: George Descaux, 1883, partie 1, chapitre 8. Source: gallica/BnF. Illustrateur et caricaturiste français, Robida va publier en 1919 le roman apocalyptique de science-fiction *L'ingénieur Von Satan*, inspiré par la Première Guerre mondiale.

La montée des *narratives antebellum* ou le réconfort de la SF face à l'apocalypse.

Pendant que Marinetti écrivait *Mafarka. Le Futuriste* (1907-1909) et Paul Scheerbart mettait sur papier *Lesabéndio. Un roman astéroïde* (1906-1913) — les deux œuvres qui seront le centre narratif des pages à venir — il n'y avait que peu, voire aucun doute qu'un conflit allait bientôt éclater entre les deux grands blocs rivaux européens. Cela faisait des années que les différents pays d'Europe se menaçaient de guerre¹. En été 1914 la scène internationale réagit tout d'abord avec calme à l'annonce de l'attentat de Sarajevo². La réalité qui se cachait sous les événements quotidiens était que tout incident, quel que soit son degré d'importance, était capable de mettre le feu aux poudres. Cinq semaines après que l'étudiant Gavrilo Princip ait tué l'archiduc Franz Ferdinand et sa femme, l'Europe se retrouve otage de cette pensée militariste des blocs politiques rivaux et le continent se plonge dans la guerre tant pressentie³.

« They were surprised by the moment, but no longer by the fact of war, to which Europe had become accustomed, like people who see a thunderstorm coming. In a way its coming was widely felt as a release and a relief, especially by the young of the middle classes — men very much more than women — though less so by workers and least by peasants. Like a thunderstorm it broke the heavy closeness of expectation and cleared the air. (...) After a long wait in the auditorium, it meant the opening of the curtain on a great and exciting historical drama in which the audience found itself to be the actors. It meant decision. »⁴

1 Cette division bipartite de l'Europe en deux blocs hostiles s'est lentement formée, durant presque un quart de siècle, débutant avec la création d'un côté de la Triple Alliance en 1882 entre l'Allemagne, l'Empire Austro-Hongrois et l'Italie et la matérialisation de son contrepoids, avec la signature de la Triple Entente de 1907 réunissant la Russie, la France, l'Angleterre, ainsi que le Japon et le Portugal grâce à des accords supplémentaires. Depuis 1905, les nombreuses crises politiques internationales se sont systématiquement réglées en jouant sur la menace d'une guerre imminente. Voir HOBBSBAMM, *The Age of Empire*, op. cit., p. 321.

2 Ce qui venait de se passer n'était pas si inhabituel, car à l'époque l'assassinat de personnes publiques arrivait régulièrement. Éric Hobsbawm note qu'en principe personne ne s'intéressait vraiment au fait que Vienne voulait donner une leçon à la Serbie. Ibid, p. 323.

3 Ibid, p. 324.

4 Ibid, p. 326.

Mis à part ce consensus sur l'imminence du conflit, les Européens avaient d'autres croyances communes liées à la nature même du conflit. La majorité d'entre eux, y compris les généraux les plus expérimentés de chaque pays, était persuadée que ce conflit imminent allait être — grâce aux nouvelles technologies — court et beaucoup moins destructeur que par le passé⁵. Les prévisions à l'aube de la Première Guerre mondiale estimaient que la guerre durerait six semaines à six mois⁶. Quelques uns pensaient même que l'avion en particulier était un outil si puissant, une arme si potentiellement dangereuse, que sa simple existence allait dissuader les nations de partir en guerre. Dans un regard anti-nationaliste, d'autres misaient sur l'effet de mondialisation qui avait débuté par les réseaux de chemins de fer et s'achèvera grâce au voyage aérien, invalidant toute nécessité de faire la guerre.

Scheerbart ne croyait pas que la technologie pourrait constituer une solution pour la paix et ses pensées étaient plus en lien avec la position singulière de Jan Gotlib Block. Ce banquier polonais avait dédié sa vie à l'étude des technologies modernes de guerre et était persuadé depuis 1898 que les nouvelles technologies allaient avoir l'effet opposé: la guerre allait se porter sur des premières lignes de tranchées de grandes dimensions qui provoqueraient des famines, des épidémies et des révolutions. Les armées seraient alors composées de millions de soldats, une grosse mobilisation de l'industrie et de l'économie serait nécessaire. Les victoires décisives et rapides ne seraient plus possibles⁷. Comme Scheerbart, malgré ses efforts pour se faire entendre, avant 1915 les voix anti-militaristes étaient en minorité, fortement réprimées et pratiquement paralysées⁸ par celles similaires à Marinetti. Dans un pays comme l'Allemagne, Scheerbart et un tout petit comité pacifiste se retrouvent ainsi à (total) contre-courant avec le discours dominant. Le critique Franz Rottensteiner le voit même comme un « Prussien complètement non-Prusse »⁹. Le cours de l'histoire fit qu'aucun de ses avertissements n'a été pris au sérieux et la guerre éclata comme dans les pires prémonitions de l'écrivain.

Le poul de cette époque au bord de l'abîme peut également se mesurer à travers la popularité croissante d'une production littéraire particulière. Les histoires sur la guerre, plus ou moins explicites, que Marinetti et Scheerbart écrivent, ne sont pas des curiosités rarissimes, mais se retrouvent en bonne compagnie, car nombre d'hommes de lettres se sont prêtés à l'exercice, et ont trouvé un public avide de leurs histoires. On

5 Ces mêmes technologies, comme le dirigeable ou l'avion, changent aussi les anciennes dynamiques permettant de nouveaux types d'attaques sur le territoire, notamment en Angleterre, jusqu'ici protégée des invasions terrestres par son insularité.

6 John MORROW Jr., op. cit., p. 30. De plus, depuis plus d'un siècle la durée des confrontations armées se mesurait en mois, ou même en semaines (la guerre prusso-autrichienne de 1866). Voir Eric HOBSBAWM, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph: Londres, 1994, p. 23.

7 Jan Gotlib BLOCK, *Is war now impossible?*, Paris, 1898, non paginé.

8 Gerhard SENFT, « Resistance Against the War of 1914-1918 », dans Günter BISCHOF, Ferdinand KARLHOFER (dirs.), *1914: Austria Hungary, the origins and the first year of WWI*, Innsbruck: Innsbruck University Press, 2014, p. 200-203.

9 Franz ROTTENSTEINER, « Paul Scheerbart, fantast of 'otherness' », *Science-Fiction Studies*, vol. 11, no.2, juillet 1984, p. 110.

les appelle des narratives antebellum¹⁰ et leur période de gloire commence en 1871 avec la publication du roman *La bataille de Dorking: Les souvenirs d'un volontaire*¹¹ écrit par le lieutenant-colonel Sir George Chesney. Le succès éditorial de l'ouvrage est immense et il est rapidement traduit en français, italien, hollandais, espagnol et même en allemand, premier signal de la popularité de récits prophétiques de conflits futurs. De nombreuses imitations ainsi que beaucoup d'autres histoires originales commencent alors à paraître rapidement sur le Vieux Continent. Plus de douze romans sont ainsi publiés chaque année à partir de 1900, le rythme devenant même plus soutenu après l'Entente Cordiale de 1904.

Un nouveau sous-genre littéraire était né — la science-fiction militaire — construite autour d'un scénario récurrent : les écrivains anglais ne développent que des sujets liés à la défense face à des invasions agressives des Allemands¹²; les Français font de même, tandis que les Allemands sont de plus en plus belliqueux, préparant presque leurs lecteurs à une attaque imminente, toujours sur l'Angleterre¹³. L'offensive aérienne, quant à elle, apparaît dans la fiction avant même l'invention du Zeppelin, dans la trilogie *Le Vingtième Siècle* du français Albert Robida¹⁴. Pour l'Angleterre cette nouvelle technologie représente un vrai danger, car elle « cesse d'être une île »¹⁵, tandis que pour l'Allemagne son futur « se trouve dans l'air »¹⁶. Ces histoires étaient souvent écrites par des officiers de l'armée ou des journalistes spécialisés¹⁷, convaincus qu'une prochaine grande guerre allait éclater à tout moment et qu'il était de leur devoir de l'anticiper et d'en décrire les causes et les conséquences¹⁸. Ce devoir de préparer le public à un futur incertain — trait également présent dans le travail de Marinetti et

10 Ignatius Frederick CLARKE (dir.), *The Great War with Germany. Fictions and Fantasies of War-to-Come*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997, p. 1.

11 George Tomhyns CHESNEY, *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer*, Londres: Lippincott, Grambo & Co, 1871. Avant d'être publié sous la forme d'un roman, le texte a d'abord été présenté anonymement sous la forme d'une série dans la revue *Blackwood's Magazine* et ensuite publié comme un pamphlet. Écrit peu de temps après que la Grande Bretagne se soit trouvée vulnérable suite à l'effondrement de la France dans la guerre de 1870, *La bataille de Dorking* décrit la chute de l'Empire Britannique suite à l'attaque des Allemands, essayant ainsi de tirer un signal d'alarme sur l'état réel de l'armée mal préparée. Voir Edward JAMES, *Science-fiction in the 20th Century*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 21.

12 Jusqu'en 1903, la France est l'ennemi présumé dans les récits des conflits britanniques, mais après cette date elle est remplacée par l'Allemagne. Voir Ignatius Frederick CLARKE, op. cit.

13 Ibid, p. 3.

14 Albert ROBIDA, *Le Vingtième Siècle, 1883, La guerre au vingtième siècle, 1887, Le Vingtième siècle. La vie électrique*, 1890. Quelques années après, en 1898 le polonais Jan Gotlib Bloch prédisait qu'une telle attaque se produirait en réalité dans un futur très proche. Voir Jan Gotlib BLOCK, op. cit.

15 Citation attribuée au Lord Northcliffe et publiée dans le Daily Mail de 11 juillet 1908. Voir Alfred GOLLIN, *The impact of air power on the British People and their government, 1909-1914*, Stanford: Stanford University Press, 1989, p. 5.

16 Proverbe moderne allemand provenant de l'œuvre de l'écrivain et ancien officier de l'armée Rudolf Martin. Auteur de nombreuses œuvres de prédiction militaire à partir de 1906, particulièrement inquiet de la position internationale de l'Allemagne, Martin voit dans le Zeppelin le potentiel d'une nouvelle arme avec laquelle le Grand Reich pourrait changer le cours de l'histoire. Au lieu de l'imaginer comme un outil de bombardement, pour Martin le Zeppelin pourrait trouver son utilité en permettant de coordonner une invasion terrestre de l'Angleterre, comme le ballon à hydrogène l'avait fait auparavant. Voir Ibid.

17 Edward JAMES, op.cit., p. 23.

18 Ignatius Frederick CLARKE, op. cit, p. 1.

Scheerbart — survient précisément à un moment où les logiques habituelles du « long XIX^e siècle » commencent à s'effondrer. Le travail de nos deux écrivains s'inscrit ainsi en tant que genre, mais aussi en tant que contenu comme symptôme du contexte anxigène de l'époque. La société semble ainsi s'habituer lentement à penser la fin du monde, en partie grâce à ces narrations antebellum qui exploraient leurs peurs les plus intimes. Une question se pose alors sur la raison de cette appétence pour les fictions guerrières. Pourquoi sommes-nous tant attirés par l'apocalypse, si fascinés par la contemplation mélancolique d'images dépeignant notre futur en ruines?

La sociologie nous donne quelques pistes. Il semble que dans des contextes dominés par l'inconnu — comme celui d'un monde qui semble sur le point de prendre fin dans les flammes d'un conflit à l'échelle mondiale — le « cadrage »¹⁹ à travers lequel nous comprenons la vie peut se « briser ». Le sociologue Erwin Goffman postule qu'à l'échelle individuelle un tel bouleversement (quand les cadres mentaux ne permettent plus d'expliquer les événements) provoque des sentiments intenses de confusion, de chagrin et d'anxiété. Dans de tels moments de crise, les récits, notamment de science-fiction, trouvent une utilité particulière, ce qui explique la popularité croissante autour de 1914 des histoires d'anticipation militaristes ou pacifistes, quel que soit leur degré de fantaisie. En bâtissant ses théories sur le travail de Goffman, Francesca Polletta nous indique que le récit est perçu par notre cerveau dans un mode cognitif différent de tout autre message non-narratif²⁰. On suspend temporairement notre jugement, notre « cadre » et on se force à prêter attention à l'histoire.

Cet espace de l'imagination connu depuis l'enfance et séparé de la réalité par « il était une fois » et « ils vécurent heureux... » est un moyen d'explorer l'inconnu sans peur et d'essayer de rendre les phénomènes étranges intelligibles²¹. L'un après l'autre, les contes²² agissent ainsi comme des exercices mentaux d'analyse, réduisant l'anxiété des situations humaines nouvelles. De plus, on considère comme acquis qu'elles sont racontés toujours avec un objectif — telle une leçon cachée à l'intérieur — et que l'on devrait ainsi les écouter tranquillement jusqu'à la fin²³.

19 Cette notion de « cadrage », introduite dans la sociologie par Erwin Goffman dans les années 1970, explique le fait que les individus voient le monde non pas de manière objective, mais sous un certain regard, à travers un cadre qui leur permet « de localiser, de percevoir, d'identifier et d'étiqueter » les événements de leur vie et ceux dans le monde. Dans certaines conditions, comme l'arrivée d'une nouvelle technologie, le cadre peut être cassé provoquant des sentiments de confusion, de chagrin et d'anxiété. Voir Erwin GOFFMAN, *Frame Analysis: An essay into the organisation of experience*, New Hampshire: Northeastern University Press, 1986 (1974), p. 347.

20 Francesca POLLETTA, Pang Ching Bobby CHEN, Beth Gharrity GARDNER, Alice MOTES, « The sociology of storytelling », *Annual Review of Sociology*, vol. 37, no. 1, août 2011, p. 112.

21 Francesca POLLETTA, *It Was Like a Fever. Storytelling in Protest and Politics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 12.

22 pour Francesca Polletta, les termes narration, récit et conte sont employés comme des termes interchangeables. Voir *ibid*, p. 7.

23 *Ibid*, p. 10.

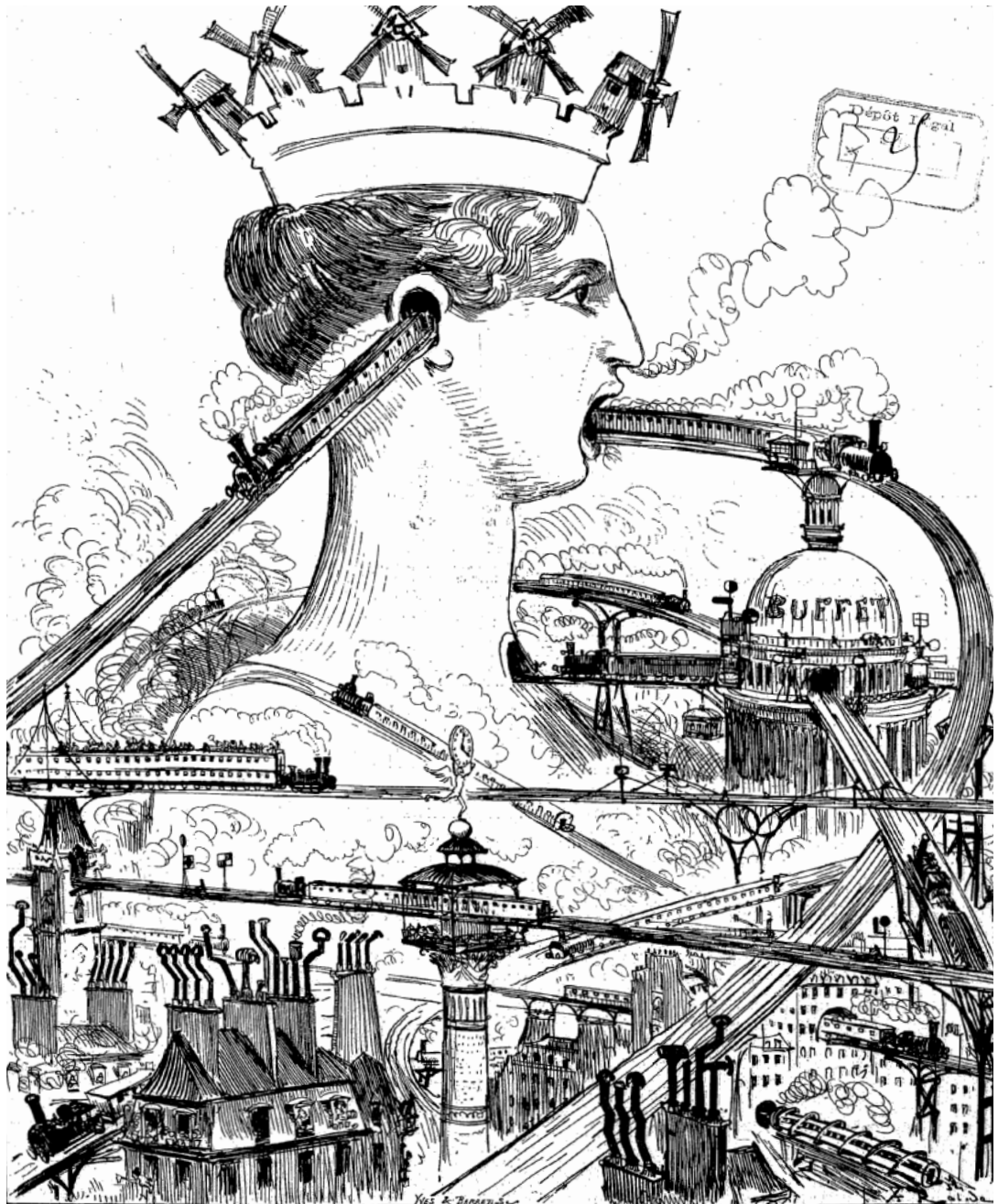
Néanmoins, la morale d'une histoire est rarement explicite et cette ambiguïté joue toujours un rôle central, en laissant l'interprétation ouverte. Son sens est ainsi constamment négocié entre le conteur et son public. C'est précisément cette tendance naturelle à l'ambiguïté²⁴, cette flexibilité structurelle qui permet au récit de ne pas complètement expliquer le nouveau²⁵, révélant ainsi uniquement les grandes lignes d'une nouvelle logique, bien avant que l'agencement complexe de milliers de pièces formant un nouveau cadre ne s'assemble²⁶. La narration est ainsi particulièrement efficace dans des moments d'incertitude grâce à la liberté qu'elle offre d'imaginer, de tester brièvement les axes directeurs d'une multitude de futurs possibles, aidant ainsi à la transition entre l'ancien cadre obsolète et le nouveau. Le récit d'anticipation remplit deux fonctions : d'un côté, comme beaucoup d'autre types de narration, il offre un cadre apaisant pour penser l'impensable ; de l'autre, le genre va naturellement essayer d'aller au-delà du cadrage diagnostic, en essayant de faire des pronostics, donc de mettre en avant ou de tester des chemins à suivre pour naviguer ou éviter l'apocalypse.

Les récits ont également une autre particularité. Conçus pour être partagés, ils peuvent parfois devenir de puissants vecteurs de changement collectif. Polletta souligne le rôle que les narrations jouent souvent dans le fondement de communautés, de groupes ou de nations, à partir desquelles se construisent un sentiment d'appartenance, une identité commune. S'il résonne avec son public, un récit éloquent peut contribuer à l'émergence d'idéaux collectifs. Nous savons déjà qu'à travers leurs écrits, Marinetti et Scheerbart ont initié — ou du moins considérablement influencé — la pensée d'une génération entière, notamment auprès du monde artistique, avec un impact notoire sur les architectes. Leurs visions divergentes pour des futurs dynamiques ou contre des futurs dynamites — peuplées, comme nous allons le voir plus tard, d'êtres mécaniques ailés combattants ou de créatures gélatineuses pacifiques — ont agi pour les architectes comme des opérateurs de transition vers de nouvelles conceptions de l'espace, de la ville, du territoire ainsi que de leur rôle dans la métamorphose à venir. Dans les pages qui suivent, nous allons tenter d'explicitier la relation entre ces textes et leur incarnation architecturale. Pour ce faire, attardons-nous d'abord sur les points clefs cachés dans les présages fantastiques marinettoscheerbartiens.

24 Francesca POLLETTA et al., « The sociology of storytelling », p. 122.

25 Francesca POLLETTA, *It Was Like a Fever*, op. cit., p. 34.

26 Ibid., p. 37.



Albert Robida, « L'embellissement de Paris par le Métropolitain », *La Caricature*, 19 juin 1886.
Source: gallica/BnF.

Corps en anti-thèse.

« Considérons l'homme dans sa première origine sans autre secours; sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. (...) L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; et sur celles-ci il en met quatre autres en travers; et sur celles-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer, et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti. Telle est la marche de la simple nature : c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé les magnificences de l'Architecture. »¹

La cabane rustique de l'abbé Laugier — qui est selon lui l'archétype de base de l'architecture — a été conçue en accord avec le corps humain tel qu'il était suite à des millénaires d'évolution biologique. Toute architecture serait ainsi uniquement une variation, une extrapolation plus ou moins réussie de cette première incarnation des besoins corporels. Ayant l'homo sapiens comme dénominateur commun, en dehors de particularités esthétiques variables, toute architecture peut ainsi être lue comme faisant partie d'une seule et même famille. Mais si le corps changeait, se métamorphosait en un être avec des besoins fondamentaux différents, quel serait alors le visage de notre environnement bâti? À l'aube du XX^e siècle, c'est précisément ce questionnement qui va être soulevé: en comparaison perpétuelle avec sa propre création — la machine — le corps humain tel qu'il est donné par la nature est remis en question et jugé insuffisant. Nous analyserons deux rêves de mutation non-biologique qui apparaissent autour de 1914 — l'un répondant aux dictats d'un capitalisme féroce, l'autre esquissant les besoins d'un homme nouveau dédié à un anarchisme communautaire — afin de pouvoir mieux comprendre par la suite leurs manifestations bâties. Il s'agit bien sûr de l'analyse de l'œuvre de Filippo Tommaso Marinetti d'un côté et de Paul Scheerbart de l'autre, deux écrivains qui, malgré leurs différences, partageaient le même besoin intime de rejet catégorique de l'histoire, ainsi que le même intérêt pour la biologie humaine.

1 Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris: Duchesne, 1755 (1753), 2e édition, p. 8-9.

Gazourmah le guerrier, homme multiplié ailé.

« - On dit dans le village que c'est un démon, un bon démon, et qu'il faut lui obéir...- On m'a dit que c'est un roi tout-puissant qui gouverne sur toute l'Afrique!...Il veut, paraît-il, construire des ailes immenses avec du fer et de l'écorce de palmier pour s'envoler en plein ciel et livrer bataille à ses ennemis, qui sont cachés dans les nuages! »²

« J'y ai décrit l'ascension impressionnante d'un héros africain, fait de ruse et de témérité, qui, après avoir manifesté la plus impétueuse volonté de vivre et de dominer, lors de batailles et aventures multiples et variées, en mettant en déroute les armées de nègres, en conquérant le sceptre de sa ville libérée, non content d'avoir forgé le monde à sa guise, s'élève subitement de l'héroïsme guerrier à la gloire philosophique et artistique. Il veut créer et il crée, dans une lutte surhumaine contre la matière et les lois mécaniques, son fils idéal, chef-d'oeuvre de vitalité, héros ailé auquel il transmet la vie en un baiser suprême, sans le concours de la femme, laquelle assiste au tragique accouchement surhumain. »³

Ainsi parle F. T. Marinetti de son ouvrage *Mafarka. Le futuriste* devant le tribunal Italien. Il se retrouve sur le banc des accusés, car la justice venait de bloquer la publication du roman et poursuivait son auteur pour « outrage à la pudeur ». La source des troubles judiciaires de Marinetti ? Principalement, mais pas uniquement, le fait que son premier chapitre s'ouvre sur une longue scène de viol collectif : l'armée victorieuse de Mafarka organise une orgie épouvantable sur quatre mille « négresses » prisonnières. La scène, ainsi que l'intervention de notre héros enragé — très explicites⁴ — choque les mœurs du début du XX^e siècle. Après avoir prétendument vendu en sept mois plus de vingt mille copies du roman en français⁵, et sachant qu'un procès peut amener une certaine notoriété⁶, Marinetti se sert gaiement de cette accusation pour

2 Filippo Tomasso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste*, op. cit., p. 229.

3 Texte sténographique de l'interrogatoire de F.T. Marinetti publiée dans le dossier italien « Le procès et l'acquittement de Mafarka le futuriste », qui s'était déroulé le 8-9 octobre 1910 à Milan, cité dans Giovanni LISTA, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., 2015, non paginé.

4 Filippo Tomasso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste*, op. cit., p. 35-37.

5 Communiqué de presse non signé, mais de F. T. MARINETTI, « Le procès Marinetti », diffusé en octobre 1910, cité dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé.

6 En 1906, il témoigne en tant qu'expert pour la défense dans un procès pour « oltraggio al pudore », cette fois-ci intenté à son ami Umberto Notari pour son roman *Quelle signora*. L'intérêt du public et des

attirer encore plus l'attention sur l'ouvrage. Il diffuse de nombreux communiqués de presse détaillant ses propos à un public de plus en plus large et se présente même en héros, estimant que lors de son interrogatoire public « (l)a sincérité de l'orateur acheva de conquérir les moins futuristes de la salle »⁷. Son acquittement pour inexistence de délit devient un événement glorieux:

« (...) une clameur d'enthousiasme s'éleva dans la salle, se prolongeant par d'interminables applaudissements à la gloire de Marinetti qui, en compagnie des Futuristes⁸, fut conduit par la foule à la Galleria Vittorio Emanuele, aux cris de Vive le Futurisme! »⁹

Dans les mains agiles de Marinetti, le tribunal devient ainsi une plate-forme de diffusion des écrits futuristes. D'ailleurs, lorsque, quelques mois plus tard en janvier 1911, il perd le procès à la cour d'appel et se retrouve condamné à deux mois de prison, remplacés ensuite par une amende et le retrait de *Mafarka* de la circulation, il réussit à garder un silence total sur cette condamnation et à ne faire référence qu'au premier jugement favorable. Il faut attendre 1929 pour qu'il avoue sa défaite, même s'il publie de nouveau l'ouvrage en 1920 sous une forme considérablement censurée. Aussi choquant, controversé et médiatisé que soit le manifeste, l'espace narratif du roman permet toutefois de dévoiler beaucoup plus sur l'univers marinettien, car ce qui est révélé à travers ces pages, c'est le visage d'un monde où la logique présentée aux lecteurs du Figaro est déjà pleinement incarnée. Ainsi nous découvrons que celui qui habite ce monde futuriste n'est plus l'Homo sapiens mais une autre créature, « une superbe figure d'homme idéal, exaltant l'Héroïsme et la Volonté en tant qu'éléments pour un triomphal Avenir de notre race »¹⁰.

Les causes qui ont amené au réquisitoire brutal contre le corps biologique se trouvent, comme cela avait déjà été indiqué, dans le contexte géo-politique européen complexe qui précède 1914. Mais pour Marinetti, l'affaire est aussi de nature personnelle. Il débute son écriture en 1907, l'année de la mort de son père, figure autoritaire envers laquelle il éprouve beaucoup de rancœur, mais qui était également le tout dernier membre de sa famille. C'est la fin d'un long drame familial pour Marinetti, drame qui avait débuté en 1895 avec la perte de son frère aîné âgé de 21 ans, ainsi que de sa mère sept ans plus tard. À l'âge de trente ans Marinetti se retrouve ainsi seul au monde et déraciné, habitant depuis peu à Milan, une ville radicalement différente de

médias engendre une explosion des ventes de l'œuvre. Voir Ernest IALONGO, « Marinetti and the Mafarka Trial: Re-thinking the Early History of Futurism », *Mise en abyme*, vol. 2, no. 2 - vol. 3, no.1, juillet-décembre 2016 / janvier-juin 2016, p. 5.

7 Communiqué de presse non signé, mais de F. T. MARINETTI, « Mafarka le futuriste devant les juges », diffusé en octobre 1910, cité dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé.

8 Communiqué de presse non signé, mais assurément de F. T. MARINETTI, « L'éclatant acquittement de Marinetti », diffusé en octobre 1910, cité dans Ibid.

9 Ibid.

10 Filippo Tomasso MARINETTI, « Le procès de Marinetti », dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé.

l'Alexandrie de son enfance¹¹. Italien de langue, mais né à l'étranger et plus à l'aise en français, sa compréhension de la culture de son pays « d'origine » s'est forgée au sein d'une petite colonie d'expatriés exaltant l'image d'un pays maternel idéal, en fort décalage avec la réalité qu'il trouve sur place¹². Le destin fait que Marinetti se transforme, de force plus que par volonté, en un véritable évolué — ainsi étaient alors appelés par les Français les Nord Africains qui s'étaient éloignés de leur passé et des traditions de leur peuple¹³.

Face à cette image d'un Marinetti déraciné et marqué par la tragédie, est-il si difficile de concevoir que le personnage de Mafarka — ce « bon démon » ou roi victorieux — ait été conçu en partie pour que son auteur atteigne la catharsis? Le roman pourrait-il être une sorte d'autobiographie anticipatrice? Mafarka, n'abandonne-t-il pas la voie guerrière suite au même traumatisme qui a frappé son auteur... la mort agonisante de son frère Magamal, qui s'étale sur plus d'un tiers du roman?

« Tu es malade, Magamal... mon frère adoré!...Et où donc? Dis moi !...Tu te sens faiblir ?... Non ! ce n'est pas vrai! (...) Ce n'est pas possible, n'est-ce pas, que tu doives mourir !... »¹⁴
« Ah! mon frère! Mon bien-aimé! Tu ne me reconnais plus, et tu vas mourir! Ton sang a été empoisonné par la morsure du chien, et tu viens d'écarteler l'objet de ton amour, la pauvre Ouarabelli, ta fiancée chérie!...(...) Oh! je veux mourir, moi aussi!»¹⁵

Magamal est la victime de la faiblesse de la biologie humaine face à la maladie, et pour Mafarka comme pour Marinetti ce drame constitue une justification de la dénonciation et du rejet de la nature, sa force créatrice étant jugée insuffisante. Avec la mort du frère aimé « (t)out était mort; tout était aboli »¹⁶. Si jusque-là, le message de la narration est plus ou moins équivalent au manifeste publié dans *Le Figaro* — appelant à la révolte contre le passé et exaltant la beauté de la lutte — suite à la plongée dans l'apocalypse, le fil narratif dépasse ce cadrage de rupture et se lance dans un minutieux discours prospectif. Marinetti dépeint en détail le renouveau, structurant ce dernier autour d'une image phare, celle d'un fils mécanique ailé au nom de Gazourmah — « beau fruit de sa volonté » — qui aura, d'une part, un rôle de consolation, et, d'autre part, de vengeance.

« Je vais bientôt mourir, pour renaître dans le corps de mon fils!... Je recommencerais ma vie dans ses membres puissants, dont la jeunesse resplendissante tuera de stupeur et de plaisir tous ceux qui la contempleront!... Je revivrai en lui, sans les remords, sans

11 Silvia CONTARINI, « À l'origine du Futurisme : le rêve de la création d'un enfant mécanique sans le concours d'une femme », dans Véronique LÉONARD-ROQUES, Jean-Christophe VALTAT, *Les mythes des Avant-Gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 287.

12 Giovanni LISTA, « The Activist Model; or, The Avant-Garde as Italian Invention », *South Central Review*, no.2-3, vol. 13, été-automne 1996, p. 13.

13 Eric HOBBSAWM, *The Age of Empire*, op. cit., p. 30-31. En abandonnant par exemple la loi Islamique, ils arrivaient ainsi à profiter des bénéfices de la citoyenneté française.

14 Filippo Tomasso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste*, op. cit, p. 157.

15 Ibid, p. 166.

16 Ibid, p. 167.

les erreurs pesantes, sans les blessures des premiers défaites; je reprendrai l'espoir de mes vingt ans dans ses veines... je revivrai dans son cœur neuf... Mon fils aura des ailes mélodieuses pour voler sous la courbe de la Terre! »¹⁷ « D'ailleurs vous pouvez annoncer à tous que je suis devenu constructeur d'oiseaux mécaniques! . . . Vous riez?. . . Ah! vous ne comprenez donc pas?... Je construis et j'enfante mon fils, oiseau invincible et géant qui a de grandes ailes flexibles, faites pour embrasser les étoiles ! Rien ne prévaudra contre lui, ni les ruades de la tempête, ni le fouet des éclairs ! Il est là-bas, au fond du golfe, et vous pouvez le voir. Depuis trente jours que je travaille, je n'ai jamais douté d'en faire le fils digne de mon âme... L'infini est à lui!... »¹⁸

La dernière partie du roman est dédiée exclusivement à cet accouchement « sans le recours à la vulve »¹⁹ de la nouvelle espèce. Gazourmah devient ainsi l'incarnation narrative de l'« homme multiplié futur », inévitable étape de l'évolution non-biologique qui libère l'être de ses faiblesses naturelles. Il est conçu comme la somme de tous les règnes déjà existants: une grande cage en fer le défend contre la rudesse du vent; son corps est sculpté dans le bois d'un jeune chêne tandis qu'une étoffe solide, légère et indestructible, tissée avec la fibre de palmiers, recouvre ses grandes ailes baleinées; la découverte d'une mixture changerait ces « fibres végétales en chair vivante et en muscles solides »²⁰, et la vie lui sera insufflée par Mafarka lui-même dans un baiser qui serait mortel au père:

« — Gazourmah ! Voici mon âme ! . . . Tends-moi tes lèvres et ouvre ta bouche à mon baiser!... Il sauta au cou de son fils et il colla sa bouche sur la bouche sculptée. Gazourmah ! Gazourmah ! Le formidable corps de Gazourmah sursauta aussitôt violemment »²¹

Lors de sa vengeance, cet enfant mécano-organique brise d'un battement d'ailes deux mythes technologiques préexistants. Tout d'abord il s'attaque à Dédale et Icare, car Marfaka, le constructeur du « plus bel oiseau de la Terre »²², ne crée pas un fils faible face aux forces naturelles. La maîtrise technique de son père fait de Gazourmah « un géant immortel aux ailes infaillibles »²³, qui prendra sa revanche sur le soleil meurtrier qui avait auparavant vaincu Icare. La création artificielle de l'homme devient ainsi plus forte que toutes les forces du cosmos:

« (Ô) Soleil, mon esclave ! Je veux étancher enfin ma soif immémoriale de force absolue et d'immortalité !... Oh! tu peux bien m'épargner ton sourire dédaigneux, car je suis le plus fort, celui qui parviendra un jour à t'enchaîner sur les hauts plateaux de l'Afrique !... En attendant, Soleil, courbe ton front devant moi (...) !... A genoux !... Embrasse mes pieds!... Suffit!... Relève-toi. Et maintenant. Soleil, enduis mon corps de ton beurre incandescent, et puis tu vulcaniseras mes membres de caoutchouc, pour les batailles célestes. »²⁴

17 Ibid, p. 201-202.

18 Ibid, p. 211.

19 Ibid,p. 214.

20 Ibid, p. 211.

21 Ibid, p. 292.

22 Ibid, p. 211.

23 Ibid, p. 215.

24 Ibid, p. 296-297.



Umberto Boccioni, *Natura morta: Cocomero*, 1913-14, Nieersachsisches Landesmuseum, Hannover.
Les artistes futuristes s'expriment souvent sur des thèmes nationalistes. Ils proposent par exemple que le drapeau italien ne figure plus sur l'emblème du roi, et que la bande rouge soit plus importante que les bandes blanches et vertes. Ils impriment même une carte postale avec ce tricolore asymétrique et décrètent la pastèque comme fruit national car sa pulpe rouge prédomine sur le vert et le blanc de son écorce.
Voir Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, Paris: Éditions Pierre Terrail, 2001, p. 101.

Un autre mythe brisé, cette fois-ci d'origine moderne, incarné par le Frankenstein de Mary Shelley, serait celui d'un créateur ambivalent par rapport à sa progéniture artificielle. En 1818, le monde semblait avoir besoin d'un Victor Frankenstein « fou » et « hanté » par sa création, « (m)isérable démon », « (a)bominable créature »²⁵ pour laquelle le scientifique avait une « répulsion (...) infinie ». Presque un siècle plus tard, avec la naissance de Gazourmah, Marinetti nous signale la fin du doute et le début de l'ère où l'intégration culturelle de la machine est accomplie. Son enfant est « beau et pur »²⁶, « plus beau que tous les hommes et que toutes les femmes de la Terre »²⁷. Après un siècle de questionnements, le monde est ainsi prêt pour le « règne de l'homme aux racines coupées, l'homme multiplié, qui se mêle au fer, se nourrit d'électricité et ne comprend plus que la volupté du danger et de l'héroïsme quotidien »²⁸. Gazourmah devient une pièce maîtresse de la longue campagne marinettienne censée préparer « la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur »²⁹. Marinetti croit « à la possibilité d'un nombre incalculable de transformations humaines », et il déclare « sans sourire que des ailes dorment dans la chair de l'homme. »³⁰ Cinq ans après la publication du roman, Marinetti inclut son homme multiplié dans une nouvelle version de son Manifeste futuriste:

« 12 - L'homme multiplié par la machine. Nouveau sens mécanique. Fusion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées. »³¹

Cette croyance en une nouvelle mythologie mécanique qui accompagne Marinetti pendant toute sa carrière, est pour lui la clef qui va libérer l'Homme, la société et les arts du poids oppressant du passé. Exprimé en prose fantastique ou en manifeste objectif, son message est ciblé pour éveiller l'intérêt de l'avant-garde artistique. Pour Marinetti, l'heure est venue d'arrêter de penser l'avenir en appliquant des logiques passées. En Italie, il décrie le décalage entre l'essor industriel des villes comme Milan³² et la pensée des gens et celle des arts qui semblent rester paralysées

25 Mary SHELLEY, *Frankenstein ou le prométhée moderne*, Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

26 Filippo Tomasso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste*, op. cit, p. 281.

27 Ibid, p. 214.

28 Filippo Tomasso MARINETTI, « L'homme multiplié et le règne de la machine », dans Filippo Tomasso MARINETTI, Giovanni LISTA (préface), *Le Futurisme, Lausanne: L'âge de l'homme*, 1980, p. 119.

29 Giovanni Lista estime d'ailleurs que le roman *Mafarka, le futuriste* est une pièce clef pour comprendre l'ensemble de l'univers marinettien. Voir Giovanni LISTA, *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1973, p. 33, note de bas de page 15.

30 Filippo Tomasso MARINETTI, « L'homme multiplié et le règne de la machine », dans Filippo Tomasso MARINETTI, Giovanni LISTA (préface), *Le Futurisme*, op. cit., p. 112-113.

31 Filippo Tomasso MARINETTI, « L'imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste. », 11 mai 1913, cité dans Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1977, non paginé.

32 Milan profite des nouvelles centrales hydroélectriques dans les vallées alpines au nord de la ville offrant des prix bas pour l'énergie, afin de développer son secteur d'ingénierie et des finances, ainsi qu'une puissante industrie textile. Entre 1900 et 1912 la production de tissus, de fer et d'acier triple, ces deux derniers desservant aussi la production automobile qui se développe à proximité, grâce aux usines Fiat, Pirelli et Alpha Romeo ouvertes non loin de Turin. Voir Jonathan MORRIS, *The Political Economy of Shopkeeping in Milan, 1886-1922*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 21-23.



F. T. Marinetti, *Tribut à Guido Guidi qui, dans un avion italien, a battu le record mondiale d'altitude*, 1916. A la 829^{ème} journée de la Première Guerre mondiale (compté par la France), le lieutenant aviateur italien Guigo Guidi va battre à Torino le record de la montée en hauteur d'un avion. Après 1 heure 57 minutes de vol dans des conditions météorologiques défavorables, il arrive à atteindre 7950 mètres d'altitude, 450 mètres plus haut que le record précédent établi par l'allemand Oelerich deux ans et demi auparavant. Marinetti va lui dédier un poème, *Una parola in liberta*, « Tribut à Guido Guidi qui, dans un avion italien, a battu le record mondial d'altitude ». Voir « Un aviateur italien bat le record de la hauteur », *Le Petit Parisien*, samedi 11 novembre 1916, p. 1.

dans le référentiel immuable de la ruine antique et les époques antérieures, soit-disant dans l'objectif de forger une conscience nationale unitaire. Cette inclination pour l'historicisme, se réclamant le passé glorieux de la Rome des Césars et de celle des Papes, était particulièrement forte dans le pays depuis le Risorgimento et répondait au fameux diktat de l'ancien premier Ministre piémontais Massimo d'Azeglio : « L'Italie est faite, maintenant il faut faire les Italiens ». Or cette logique instaurée au milieu du XIX^e siècle — une époque qui était d'ailleurs en train de vivre ses derniers jours — n'est plus adéquate à l'ère de l'automobile et de l'avion. Même si pour Marinetti l'identité nationale reste une affaire primordiale, celle-ci doit être bâtie sur les fondations de la modernité³³ et non pas sur celles du Colisée car « (il) faut que le souvenir fastidieux de la grandeur romaine soit enfin biffé par une grandeur italienne cent fois plus grande »³⁴. Par sa ferveur et son activisme féroce, couplés à un véritable talent d'écrivain et d'orateur, Marinetti s'entoure rapidement de disciples. Lors de son procès pour Mafarka, il est déjà soutenu par nombre d'entre eux :

« Accourus de toutes les régions d'Italie, de nombreux futuristes assistaient aux débats, et ces jeunes gens, fiers et résolus, faisaient front commun dans la bataille qu'ils affrontaient crânement, avec leur légendaire et habituel courage. Nous avons reconnu les peintres Boccioni, Russolo, Carrà et les poètes Paolo Buzzi, Cavacchioli, Palazzeschi, Armando Mazza, etc. »³⁵

L'activisme marinettien vise ainsi à ressusciter « le pays des morts » grâce à cet entourage grandissant, formé d'artistes (aux pratiques très diverses³⁶ et parfois même difficilement conciliables) qui s'organisent en noyaux de militants fidèles éparpillés à travers l'ensemble du territoire italien. Malgré leurs différences, ils acceptent tous la mission esquissée par Marinetti — celle de la rénovation de la culture italienne — unis sans équivoque dans un seul but : s'assurer que la révolution de l'esprit mécanique soit totale³⁷. Proclamée comme la véritable expression artistique de la modernité, donc de l'avenir, cette nouvelle « religion italienne » qui porte le nom de Futurisme est ensuite exportée avec succès par l'apôtre Marinetti à travers tout le vieux continent, lors de conférences-sermons à Londres, Berlin, Paris ou Moscou³⁸. Pour arriver plus vite au dénouement souhaité, Marinetti chante³⁹ la guerre et annonce l'arrivée d'une

33 Giovanni LISTA, « The Activist Model », op. cit., p. 17.

34 Filippo Tommaso MARINETTI, *La bataille de Tripoli*, op. cit., non paginé.

35 Communiqué de presse non signé, mais assurément de F. T. MARINETTI, « L'éclatant acquittement de Marinetti », diffusé en octobre 1910, cité dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op.cit., non paginé.

36 Les artistes futuristes s'expriment souvent sur des thèmes nationalistes. Ils proposent par exemple que le drapeau italien ne figure plus sur l'emblème du roi, et que la bande rouge soit plus importante que les bandes blanches et vertes. Ils impriment même une carte postale avec ce tricolore asymétrique et déclarent la pastèque « fruit national » car sa pulpe rouge prédomine sur le vert et le blanc de son écorce. Voir Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, op. cit., p. 101.

37 Giovanni LISTA, « The Activist Model », op. cit., p. 20.

38 Ibid, p. 19.

39 Voir par exemple le titre de son ouvrage « La bataille de Tripoli, vécue et chantée par F. T. Marinetti ».

jeune génération d'hommes « (fiers) de sentir la ferveur belliqueuse de la nation »⁴⁰. La guerre assurera la tabula rasa nécessaire afin que l'Italie, et ensuite le monde entier, n'aient d'autres choix que de regarder vers le futur. La figure de l'avion ou de l'être mécanique ailé devient ainsi une image fétiche — située au croisement entre la fascination pour l'industrie et celle pour « (l')ultra-violence »⁴¹ — qui les guidera vers un avenir triomphant: « l'aéroplane est le symbole même du futurisme, comme expression d'un absolu détachement du passé »⁴².

Il n'est pas surprenant que l'idéologie futuriste serve de propagande avant et pendant la guerre. Marinetti arrive sur le front le 20 février 1917, se battant pendant deux ans avec plusieurs régiments et bataillons, souvent en première ligne. Suivant les ordres du général Luigi Capello, pionnier de la propagande militaire et connaisseur du travail de l'écrivain, Marinetti va passer un temps considérable de son service militaire non pas à combattre mais à soulever « l'enthousiasme de l'infanterie, (...) les exciter et les convaincre de la nécessité de donner à l'attaque un élan féroce et écrasant »⁴³. Après quelques hésitations pendant les années de neutralité de l'Italie, beaucoup d'Italiens, de droite comme de gauche, soutiennent l'entrée du pays dans la guerre, qu'ils considèrent nécessaire afin de sceller l'unité nationale issue du Risorgimento. Le conflit est observé par la société, ainsi que par une grande partie des Futuristes, sous le signe de cette ultime réunification nationale à travers la violence⁴⁴. Mais Marinetti n'est pas en faveur d'une guerre ponctuelle; il souhaite la cultiver en tant que trait culturel absolu. Son paradis terrestre futuriste de « couleur acier »⁴⁵ peuplé par les pairs de Gazourmah n'abolirait pas le conflit, mais au contraire, l'exalterait, l'introduisant perpétuellement dans la fibre mécanique non-corruptible et immortelle de l'homme multiplié.

Tous ceux qui s'opposent à cette vision d'un conflit perpétuel — nécessaire et essentiel pour l'avenir de la nouvelle race humaine — sont vilipendés et qualifiés d'« immonde race de pacifistes »⁴⁶, aux convictions utilitaires⁴⁷, témoignant les véritables signes «(d)artériosclérose, de la vieillesse et de la mort »⁴⁸. Paul Scheerbart se retrouve sans doute parmi eux, mais son dévouement à la cause pacifiste est aussi

40 Filippo Tomasso MARINETTI, *La bataille de Tripoli*, op. cit., non paginé.

41 Filippo Tomasso MARINETTI, « En cette année futuriste », 29 novembre 1914, dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé.

42 Filippo Tomasso MARINETTI cité dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, op. cit., p. 166.

43 Selena DALY, *Italian Futurism and the First World War*, Toronto: University of Toronto Press, 2016, p. 116-120.

44 Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, op. cit., p. 101.

45 Giovanni LISTA, *Marinetti et le futurisme*, op. cit., p. 85.

46 Filippo Tomasso MARINETTI, *La bataille de Tripoli*, op. cit., non paginé.

47 Ibid, p. 77.

48 Filippo Tomasso MARINETTI, « La nécessité et la beauté de la violence », conférences données à la Bourse du travail de Naples, à la Maison des travailleurs de Parme et au Cercle socialiste de Milan, 1910, cité dans Giovanni LISTA, *Qu'est-ce que c'est le futurisme? Dictionnaire des futuristes*, Paris: Gallimard - Folio, 2015, non paginé.

fort que la détermination marinettiene. En même temps que l'Italie accouche « sans le recours de la vulve », ailleurs, sur les terrains germanophiles, un jumeau au destin opposé voit également le jour.

Lesabéndio le pacifiste, bâtisseur gélatineux.

Comme nous l'avons déjà vu, lorsque Paul Scheerbart mettait sur papier *Lesabéndio. Un roman astéroïde* (1906-1913), ni la société wilhelmienne, ni le reste de l'Europe ne semblait capable de voir que la mauvaise pente amènerait vers un conflit d'une sauvagerie inimaginable. L'auteur allemand n'adhère pas à cet optimisme techno-triompaliste et les dernières années de sa vie sont marquées par l'obsession de rendre visible aux yeux de tous la catastrophe qui se profilait à l'horizon. Pour lutter contre cette cécité généralisée, Scheerbart tente à travers sa prose fantastique de « re-cadrer » de façon subversive la lecture que le public fait du présent, espérant que cette opération de basculement du point de vue les aiderait peut-être à finalement voir la « vérité ». Ainsi, derrière l'agréable façade du divertissement, ses histoires interstellaires se révèlent être porteuses de fortes idées militantes censées affecter le réel. Pour ce faire — et à l'opposé de Marinetti — Scheerbart ne met pas en scène un long et agonisant jugement du statu quo, puis une entrée douce dans le territoire d'une morale alternative. Dès les premières lignes, il va droit au but dans un style quasi-télégraphique⁴⁹, nous distanciant rapidement du monde empirique. Dans *Lesabéndio* par exemple nous savons sans aucun doute que nous avons quitté la Terre:

« Le ciel était violet, et les étoiles étaient vertes. Le soleil était vert aussi.

Lesabéndio élargit fortement son pied à ventouse et le colla fermement contre les contours déchiquetés de la falaise qui chutait de façon raide. Il étira ensuite son corps, qui ne consistait en rien d'autre qu'un tube-pied caoutchouteux avec une ventouse sur une des extrémités, sur plus de cinquante mètres de haut dans l'atmosphère violette.

Une grande transformation eut lieu au fur et à mesure que la tête de Lesabéndio se levait dans l'air (...) deux yeux télescopiques ressortirent, des yeux que Lesabéndio pouvait utiliser aisément pour regarder les étoiles vertes, comme s'il était proche d'elles. »⁵⁰

49 Scheerbart n'écrit jamais de manière descriptive et didactique comme les écrivains classiques des romans d'anticipation. Il est extrêmement succinct, voire télégraphique; son langage est même jugé trivial par quelques critiques; les quelques détails avec lesquels il esquisse ses mondes sont donnés sous une forme extrêmement condensée, le tout étant arrangé autour d'une narration épisodique tirée de sa vaste expérience journalistique.

50 Paul SCHEERBART, Christina SVENDSEN (trad.), *Lesabéndio. An asteroid novel*, op. cit., p. 7. Il s'agit des toutes premières phrases du roman. Sauf mention contraire, tous les textes en français cités depuis cet

L'écrivain nous amène ainsi très loin de notre planète, dans la vaste ceinture d'astéroïdes qui gravitent entre Mars et Jupiter et où se trouve Pallas, un planéto-astéroïde réel et un des plus gros corps de ce type de notre système solaire. De même, on comprend rapidement que cet ailleurs est un endroit où la vie est considérablement plus « raffinée »⁵¹ que sur la Terre, qui est brièvement présentée comme un « endroit étrange et non agréable »⁵², à un « bas niveau d'évolution »⁵³ où les humains « tuent d'autres formes de vie, les coupent et puis les tranchent »⁵⁴ pour les manger ou « s'attaquent entre eux dans de gigantesques hordes de milliers, et infligent des blessures avec des pièces pointues en métal ou des armes de tir »⁵⁵.

« Arrête ! s'exclama Biba brutalement. Pendant que son visage bleuissait il dit « Comment peux-tu lire ça à moi ? Tu es en train de me torturer. Devrais-je croire que les habitants de la surface du soleil sont bloqués à un niveau d'évolution aussi bas ? Je ne vais jamais le croire — Je devrai le voir de mes propres yeux. (...) Tu ne crois pas que les Terriens, qui se détruisent entre eux par hordes, puissent s'avérer avoir un peu de lumière dans leur vie. »⁵⁶

Sous la plume de l'écrivain, Pallas offre un fort contraste avec la planète bleue : ponctué par un paysage minéral et alpin, un mélange de pics, de crêtes et de caves, l'astéroïde est habité dans un style semi-urbain, rappelant les idées décentralisées du *Deutsche Gardenstadt Gesellschaft*⁵⁷. Sans être organisés autour d'une structure de gouvernance, les Pallasiens passent leur temps librement, généralement dédiés à des projets artistiques personnels qui ont pour seul but l'embellissement de leur environnement ou l'étude de l'astronomie.

Cependant, des indices plus ou moins évidents indiquent que le statu quo utopique Pallasiensien — ce cadre marqué par l'abondance et la paix — repose sur un passé plus tumultueux. Un air discret de conflit ancien est perceptible. Quelques indices sont cachées dans le nom et la morphologie astrale choisis par Scheerbart comme cadre pour son roman. Cet astéroïde réel découvert par l'astronome allemand Heinrich Olbers⁵⁸

ouvrage sont traduits par l'auteur.

51 Ibid, p. 11.

52 Ibid, p. 10.

53 Ibid, p. 11.

54 Ibid, p. 10.

55 Ibid, p. 11.

56 Ibid.

57 La *Deutsche Gardenstadt Gesellschaft*, ou DGG, est une association fondée en novembre 1902 dédiée à la diffusion d'informations et à la construction des cités-jardin inspirées par les principes énoncés par l'anglais Ebenezer Howard. Les dix années précédant la Première Guerre mondiale représentent leur période la plus prolifique. Publiant même leur propre revue *Gartenstadt* à partir de 1906, et bénéficiant de beaucoup de connections dans le cercle du *Werkbund*, leurs initiatives étaient déjà populaires avant le début de la guerre. Presque chaque ville - de Hamburg à Dresden et de Berlin à Munich - avait sa propre branche de la DGG, ainsi que des nombreux projets de construction en cours. Voir Theresa HARRIS, *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931*, thèse soutenue à Columbia University, 2012.

58 2 *Pallas* (1802) et 4 *Vesta* (1807) sont parmi les plus gros astéroïdes de notre système solaire et furent découverts au début du XIX^{ème} siècle par l'astronome allemand Heinrich Olbers. Pallas est d'ailleurs



Représentation de la planète Algol dans *Algol. Tragédie du Pouvoir*, 1920. Voir nbp. 59.

tire son nom scientifique d'Athena Pallas, la déesse grecque de la stratégie militaire. Celle-ci aurait pris son deuxième nom après avoir tué accidentellement (selon les versions) sa compagne, sa sœur ou demi-sœur Pallas, pendant un entraînement de lutte. Ce nom est également porté par d'autres entités mythologiques, notamment Pallas, le dieu-titane des engins de guerre. De plus, sous la plume de Scheerbart, Pallas, simple astéroïde, se transforme, en un système binaire, c'est-à-dire un système à double tête où deux corps sont en orbite autour d'un centre de gravité commun. Ce détail enchante les critiques de la SF, car ils adorent que les auteurs introduisent des notions scientifiques réelles en vogue au moment de l'écriture : en 1910 on venait de calculer et de publier pour la toute première fois la courbe lumineuse d'un tel système, Algol. Mais ce corps céleste est aussi connu sous le surnom familier de « l'Étoile du Démon ». Par son comportement cosmique particulier, cette étoile a été associée, depuis sa découverte dans l'Égypte antique jusqu'à son décodage à l'aube du XX^e siècle, avec la violence sanglante et même la décapitation, la malchance et la magie médiévale. Cette association n'est pas anecdotique : Algol est un élément récurrent dans l'univers scheerbartien : et en 1912 l'écrivain est même à l'origine de la première version du scénario pour le film expressionniste *Algol. Tragedie de Macht* (Algol. Tragédie du Pouvoir, 1920)⁵⁹.

Ce détour onomastique a pour but de montrer que la civilisation pallasienne n'est pas simplement une autre île inconnue au-delà des mers fabuleuses — cette fois-ci composée éther — ou juste une autre vallée de l'autre côté des cordillères. Ce n'est pas une fantaisie romantique, un échappatoire passif, un placebo temporaire contre la difficulté du monde empirique. Ces allusions mythologiques innervent le roman d'une temporalité historique : le passé pallasien est le miroir de la Terre du présent ; l'espace alternatif représenté par l'astéroïde au temps de Lesabéndio est un déplacement spatio-temporel, l'allégorie d'un futur anticipé alternatif pour le monde empirique, profondément différent du sombre avenir pressenti par Scheerbart pour la société wilhelminienne. Pour reprendre le théoricien de la SF Darko Suvin, « la tragédie est de nouveau possible au XX^e siècle, (...) mais c'est la tragédie de la cécité — celle des possibilités historiques échouées »⁶⁰. Si un présent extrapolé terrifie la société, alors Scheerbart veut désespérément lever le voile de son aveuglement, la « libérer cognitivement » et lui montrer un chemin alternatif. Ce type de littérature d'anticipation s'avère fortement activiste, il considère que « les obstacles (peuvent être) supra-individuels, mais non pas inhumains ; ils ont la grandeur du Destin ancien mais ils peuvent être surmontés par des hommes qui font cause commune dans ce

le deuxième astéroïde découvert dans l'histoire de l'humanité, mais le premier à être identifié par un astronome allemand.

59 *Algol, la tragédie du pouvoir*, Hans WERCKMEISTER, 1920, d'après un scénario écrit par Hans BRENNERT et Fridel KÖHNE, 81 minutes. Voir Kate ARMOND, « Cosmic Men: Wyndham Lewis, Ernst Haackel, and Paul Scheerbart », *The Journal of Wyndham Lewis Studies*, no. 4, 2013, p. 54-55.

60 Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979, p. 75. « tragedy is again possible in the twentieth century (...) though it is the tragedy of blindness - of failed historical possibilities - rather than of lucidity. The obstacles are superindividual but not inhuman; they have the grandeur of the ancient Destiny but they can be overcome by other men banding together for the purpose. »



à gauche, Alfred Kubin, dessin pour la première édition de *Lesabéndio*, 1913.

à droite, Paul Scheerbart, *Jenseits-Galerie* (Galerie de l'au-delà), Berlin, Oesterheld & Co., 1907.
Ce catalogue contient dix litographies de Scheerbart et deux textes courts.

but. »⁶¹. Même la déesse Athéna, bouleversée d'avoir tué Pallas, prend la route du changement et choisit de lutter alors pour de justes causes et toujours avec un but. Pour Scheerbart l'humanité peut toujours faire son choix.

Alors que Marinetti façonne à travers Mafarka, le prototype de l'homme idéal qui deviendra ensuite une inspiration pour l'imagerie proto-fasciste⁶², Scheerbart propose au lecteur une civilisation en contraste avec sa propre condition. Il n'exalte pas les parallèles métaphoriques entre le corps et la mécanique, mais celle d'une biologie alternative qui ne se conforme pas à un moule unique d'usine, mais est soumise aux aléas d'une diversité totale. Le corps gélatineux et verdâtre de son personnage principal Lesabéndio ou de la civilisation vestienne dans la courte histoire Malvu. *Le timonier. Une histoire de Vesta*.⁶³ (1902) n'ont rien de commun avec l'espèce humaine. Lésabéndio se déplace sur Pallas à l'aide d'un pied ventouse; Malvu et ses compatriotes ne se ressemblent même pas entre eux, chacun rampe, saute ou glisse selon sa morphologie:

« 'Corps' ce n'est peut être pas le mot correct pour (décrire) les Vestans. La nourriture est ingérée à travers une tête en forme d'entonnoir corné ; la nourriture vient des nuages. Et parce que c'est une nourriture très légère, un corps pour la digérer n'est pas vraiment nécessaire. (...) Cependant, le plus remarquable élément des habitants de cette planète est qu'aucun d'entre eux ne se rassemble : chacun a ses propres membres particuliers, certains plus courts, d'autres plus longs, beaucoup d'entre eux comme des tubes et flexibles comme du caoutchouc, d'autres sous forme de scies, dures comme l'acier et avec beaucoup des dents, tous différents. Avec ces membres en scies, les Vestans peuvent couper à travers n'importe quel matériau, pierre, métal ou morceau de terre. »⁶⁴

Quelques critiques rejettent ces écrits, les jugeant infantiles, mais ils n'y voient pas la dénonciation que l'auteur fait du nationalisme rampant dans l'Allemagne de cette époque, ses personnages vestiens étant la parfaite incarnation d'une hybridation célébrant la différence. Chaque trait morphologique cache une dénonciation du monde empirique : Scheerbart déteste voir les hommes manger, en tuant et en écrasant

61 Ibid.

62 Pia Di Bella Mari résume bien ce point: « Il est facile aujourd'hui, si l'on souhaite faire l'analyse de ce roman, d'y déceler des éléments qui certainement à l'époque ne paraissaient pas aussi criants. Ainsi, il ne fait pas de doute que la figure de Mafarka est bien une figure proto-fasciste. En effet, plusieurs des minutieuses descriptions physiques que Marinetti fait de son personnage sont entre-temps devenues familières à travers les images de l'art fasciste et nazi, et les études sur cet art (Hulten, 1986 ; Michaud, 1996). D'abord la taille imposante ; le corps compact, vif et frénétique ; les pectoraux amples ; les biceps de chêne ; les muscles des jambes « inquiétants » ; la peau tachetée, comme celle d'un reptile ; le visage franc, aux couleurs des plus belles terres cuites, et les mâchoires carrées ; la voix aux sonorités glauques et transparentes. Vêtu d'une tunique d'écorce qui laisse nues ses épaules de couleur cuivre et ses bras tatoués d'oiseaux. Son physique va de pair avec son caractère : Marinetti nous dit qu'« il avait la désinvolture et la vigueur d'un jeune athlète invincible, armé pour mordre, pour étrangler et pour abattre ». Ces « fantaisies masculines », comme les appelle Klaus Theweleit (1987-1989), ont précédé et nourri le fascisme. Elles ont, selon George L. Mosse (1996), contribué à la « création de la masculinité moderne ». Voir Pia DI BELLA MARI, op. cit., p. 153.

63 Paul SCHEERBART, « Malvu. The Helmsman », 1902, dans Franz ROTTENSTEINER, *The Black Mirror and Other Stories: An Anthology of Science-fiction from Germany and Austria*, Middletown: Wesleyan, 2008, p. 70-76.

64 Paul SCHEERBART, « Malvu. The Helmsman », op. cit., p. 70.

d'autres créatures⁶⁵, et les Pallasiens de Lesabéndio se nourrissent de façon similaire aux Vestans, en absorbant par leurs pores des nutriments libérés par des champs de champignons. De même, Scheerbart est profondément anti-érotique et dégoûté par les rapports sexuels⁶⁶, et tous ses peuples imaginaires sont asexués. Et s'il déplore la violence native de l'homme, la civilisation pallasienne est tellement pacifique qu'elle en a même oublié comment soigner des blessures⁶⁷. Il prêche à chaque occasion (œuvre de fiction ou article journalistique) pour la cause de la mondialisation et le mélange des peuples comme antidote à l'impérialisme de plus en plus agressif de son pays.

Si Marinetti embrasse fortement une politique nationalo-impérialiste fascinée par le modèle capitaliste — un positionnement qui est tout à fait lisible dans son œuvre — Lesabéndio et Malvu sont eux-aussi de « fantastiques paraboles de la vie politique »⁶⁸. Celles-ci se révèlent être des incarnations idéalisées de la pensée qui animait les cercles de l'anarchisme individualiste que Scheerbart fréquentait autour de 1911. Selon les mémoires d'Emil Szittyta, Scheerbart était même considéré comme le gourou d'un de ces cercles basé autour du café des Westens, qui comprenait parmi d'autres l'éditeur Alfred Richard Meyer et les cousins Anselm Ruest (Ernst Salomo) et Mynona (Salomo Friedlaender)⁶⁹. Leur forme d'anarchisme individualiste était un dérivé de la pensée de Max Stirner⁷⁰ (1806-1856), teinté fortement de notes « bohémiennes » promues par Scheerbart⁷¹. L'individualisme Stirnerien devient dans les premières années du XX^e siècle, et plus de cinquante ans après la publication de son essai philosophique *L'Unique et sa propriété* (1844), une référence politico-philosophique très puissante. A son époque, Stirner était un « rebelle solitaire »⁷², son travail étant brièvement mais sauvagement attaqué par Karl Marx et Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach ou encore Moses Hess avant de disparaître dans le néant de l'histoire. Mais en 1897, un Allemand au nom écossais, John-Henry Mackay, publie un vaste travail biographique intitulé *Max Stirner, sein Lene und sein Werk* (Max Stirner, Sa vie et son travail) et donne un

65 Paul SCHEERBART, Christina Svendsen (trad.), *Lesabéndio*, op. cit., p. 11.

66 Il est même connu pour avoir inventé de nombreuses procédures afin d'éviter tout rapport sexuel. Voir Franz ROTTENSTEINER, *The Black Mirror*, op. cit., p. 68.

67 Paul SCHEERBART, *Lesabéndio*, op.cit., p. 82.

68 Christina SVENDSEN, « Translator's introduction », dans *ibid*, p. vii.

69 Constantin PÂRVULESCU, « After the Revolution. The Individualist Anarchist Journal « Der Einzige » and the Making of the Radical Left in the Early Post-World War I Germany », thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Jack ZIPES, University of Minnesota, juillet 2006, p. 34. Scheerbart est une figure si importante que Ruest et Mynona vont même lui dédier le premier numéro de leur publication *Der Einzige* (1919-1925). L'écrivain est considéré comme le saint patron de la revue et la date de publication coïncide avec son anniversaire, le 19 Janvier 1919. Scheerbart va d'ailleurs rédiger beaucoup d'articles pour les revues anarchiques berlinoises telles que *Der Kampf* (1904-1905) fondé par Senna Hoy (Johannes Holzmann), la *Die Aktion* (1911-1932) de Franz Pfemfert, Anselm Ruest et Kurt Hiller. Il va toutefois toujours préférer et tendre vers des revues artistiques, moins politiquement orientées mais néanmoins tributaires ?, telles que le *Der Sturm* (1910-1932) de Herwarth Walden. Voir Seth TAYLOR, *Left-Wing Nietzscheans, The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1990, p. 47.

70 Daniel GUÉRIN (dir.), *No Gods, No Masters. An anthology of anarchism*, Oakland, Edinburg: AK Press, 2005, p. 9.

71 Constantin PÂRVULESCU, op.cit., p. 35.

72 Daniel GUÉRIN, *ibid*.

nouveau souffle aux idées développées par Stirner pour lutter contre la montée du socialisme utopique. *Malvu. Le timonier* est publié moins de cinq ans plus tard. Le travail sur Lesabéndio débute en 1906.

Dans la vision de Stirner, l'État dans toutes ses formes est un être suprême qui nous recrute dès la naissance sans nous laisser aucun choix. Nous devons « le servir et lui obéir ». Scheerbart parodie un tel monde sur Vesta, où les habitants vivent sur des îles mobiles sur un océan électrifié, hostile et plein de tourbillons ; ils passent tout leur temps à essayer désespérément de guider leur île loin des collisions et à tenter de ralentir les fatigantes trajectoires centrifugées. Stirner dénonce le formatage qui force les hommes à s'adapter aux besoins de l'État et non l'inverse, il déplore ce défilé vers une sorte « d'idéal générique » au détriment des intérêts propres de l'homme et du développement de ses caractéristiques « uniques » et « non-pareilles ». La vie des Vestiens de Scheerbart, malgré leurs remarquables différences morphologiques, sert une unique cause épouvantable, celle de piloter leur île dans un océan de vicissitudes. Pour Stirner, le sentiment de devoir envers la société n'est qu'un ridicule rêve qui doit être évacué de l'Homme en même temps que tout conditionnement issu de concepts tels que Dieu, le mariage, le patriotisme, la morale, la vérité ou la loi. L'individu doit ainsi porter sa propre révolte en réaffirmant son « Moi Unique » et en agissant guidé seulement par son égoïsme, c'est à dire selon son propre intérêt.

Cependant, malgré son « positionnement d'ermite »⁷³, pour Stirner la condition primitive de l'Homme n'est pas l'isolation mais la vie en société, « l'état naturel »⁷⁴ de l'humanité. Pour concilier ces deux postures il propose que l'Homme rejette toute limitation de son individualité, et n'accepte que quelques restrictions sur sa liberté. Il estime que même l'autocrate de toute la Russie ne peut jouir d'une liberté absolue⁷⁵. Ces limitations sont acceptables seulement quand elles sont le résultat d'une association bénévole entre des personnes égoïstes, permettant grâce à leur effort commun d'obtenir d'avantage par rapport à toute poursuite isolée. Il ne voit dans cette communion rien de plus que la multiplication de sa propre force et son implication demeurera seulement tant qu'elle apportera des bénéfices⁷⁶. La représentation d'une telle logique se retrouve sur Pallas où Lesabéndio convainc ses camarades de laisser de côté leurs démarches artistiques personnelles et de s'unir dans la réalisation d'un projet colossal et commun : la construction d'une immense tour qui va leur permettre de percer les nuages et ainsi de mieux observer leur astéroïde. Pour citer Biba, un vieux philosophe pallasien, un individualisme pur n'amènerait que de la fatigue (et nous pourrions rajouter le dangereux ennui) ; il faudrait plutôt prendre exemple sur les étoiles:

73 Ibid, p. 10.

74 Max STIRNER, « The Ego and his own » (1844), cité dans *ibid*, p. 22.

75 Ibid, p. 23.

76 Ibid, p. 24. « with the aid of our combined might, to accomplish more than either of us in isolation. In such communion I see nothing more than a multiplication of my strength and I afford it strength only as long as that multiplication brings its benefits. »

« Partout où je regarde je vois la matière s'organiser toujours hiérarchiquement en dessous de quelque chose plus grand qu'elle-même. Nous devrions (ainsi) tous chercher notre grâce guérisseuse dans cette hiérarchie, parce qu'elle nous rend véritablement la paix intérieure. Si nous nous prenions pour le sommet, alors nous œuvrerions toujours dans un but qui ne peut pas être l'idéal ultime de ce monde infini.»⁷⁷

Toute la structure du roman est ensuite organisée autour de cette (grandiose) tâche architecturale, ressemblant à une énorme tour Eiffel à échelle planétaire : les dix premiers chapitres sont dédiés à la conception du projet ; les dix suivants à sa construction, tandis que les cinq derniers explorent ses conséquences⁷⁸. Dans cette optique, ni l'amour, ni l'amitié, ni le socialisme ou les causes communes grandioses ne sont contraires à l'idée de l'égoïsme. L'égoïsme n'est hostile à aucun type d'intérêt⁷⁹. L'intérêt doit simplement exister dans une forme continue. Stirner ne cherche pas à déclencher une révolution et à abolir les formes d'organisation actuelles de l'État, car une révolution a toujours la création de nouvelles institutions comme objectif. Sa recette est beaucoup plus simple : il propose que l'homme choisisse la révolte, qu'il décide d'ignorer toute règle dès lors qu'elle contrevient aux choix autonomes des individus, et qu'il s'élève finalement lui-même au-dessus de l'État. Malvu, le timonier, parvient à la même conclusion, il guide ses compatriotes alors qu'ils quittent la surface de leur île épouvantable et s'installent sur les hauteurs d'un phare rocheux. En s'élevant au-dessus du tourbillon de leur ancienne demeure, ils jouissent d'une vie meilleure et estiment comprendre davantage la vie.

« Là, bien en-dessous, l'océan hurlait et tourbillonnait les îles rondes sur lesquelles personne n'habitait plus. »⁸⁰

La particularité, dans la lecture scheerbartienne, de l'anarchisme individualiste réside dans l'arme qu'il considère comme la plus indiquée pour lutter contre le militarisme et l'impérialisme de l'époque. L'avènement d'une modernité alternative — son antidote à la guerre — se ferait à travers la culture, notamment une certaine branche de celle-ci que Scheerbart favorise avant toute autre : l'architecture. Il envisage de grands chantiers culturels communs, sous la forme de gigantesques tours Eiffel, de canopées de verre coloré qui recouvrent la Terre, ou encore de chaînes entières de montagnes polies dans des formes prismatiques. Pour bâtir ces rêves, l'écrivain allemand met son espoir dans le progrès technologique. En revanche, en opposition avec la vision de Marinetti la technologie n'est pas un but en soit, une esthétique à

77 Paul SCHEERBART, *Lesabéndio*, op.cit., p. 62. Original: « Everywhere I look I see matter ordering itself hierarchically below something greater than itself. We should all seek our healing grace in this hierarchy, because it genuinely makes us peaceful inside. (...) To get ahead, one must subordinate oneself to something else over and over again; indeed, one must subordinate one's best thoughts over and over again to new, greater, not fully comprehensible thoughts »

78 cette observation est d'abord soulignée dans l'article de Cornelius PARTSCH, « Paul Scheerbart and the Art of Science-fiction », *Science-fiction Studies*, vol. 29, no. 2, juillet 2002, p. 208.

79 Max STIRNER, « What is Stirnerite egoism? » dans Daniel GUÉRIN, op. cit., p. 32.

80 Paul SCHEERBART, « Malvu, le timonier », op. cit., p. 76. Original: « Far below, the ocean roared and swirled round floating islands on which no one lived any more. »

vénérer, un nouveau règne à observer, mais un simple outil qui permet d'atteindre un nouveau seuil de développement humain centré autour de la notion de paix.

Le cadre est ainsi posé pour une confrontation mythique entre le futurisme guerrier marinettien — proclamant Gazourmah en tant que nouveau souverain légitime de la nature humaine et extra-humaine — et le pacifisme expressionniste scheerbartien luttant à travers l'image de Lesabéndio précisément contre cette apologie et glorification de la violence (native de l'être). Et au centre de cette bataille : le futur d'une humanité au bord de l'abîme.

Le récit d'anticipation en tant que littérature super-informationnelle: *libération cognitive, apocalypse, novum.*

Au-delà du monde des idées que nous venons de décrire, arrêtons-nous pendant un moment afin d'observer les composantes de ce « dispositif de navigation de l'apocalypse ». Comment nos deux auteurs veulent-ils convaincre leurs lecteurs d'agir, ou comment pensent-ils réussir à travers la narration à provoquer un changement sur le monde empirique ? Quel est le mécanisme de persuasion qui se cache derrière ces agréables, quoi qu'étranges, histoires ? L'analyse proposée ici conjugue une approche sociologique avec les théories littéraires de la science-fiction, en notant que les récits d'anticipation suivent souvent, de manière plus ou moins explicite, le même schéma.

Ces histoires attirent et mettent à l'aise leur public en se promenant d'abord sur les territoires reconnaissables du monde empirique, épousant les contours de la vie telle qu'elle est. Nous sommes peut-être amenés en voyage sur les plateaux africains, ou en gravité au-dessus de la Terre, mais l'étrangeté du déplacement est souvent compensée par la banalité du regard, qui se pose tranquillement sur des événements qui font partie de nos habitudes quotidiennes. Une fois le lecteur pris au jeu, lorsque son cerveau est entré dans le mode cognitif de la narration — une fois sa garde baissée — l'auteur lance ensuite une attaque virulente sur une cible bien précise. Un détail de notre condition humaine, peut-être désagréable mais à l'air pérenne et probablement rarement ou jamais dénoncé auparavant, est désigné comme la source des tous les maux de notre existence. Pour Marinetti c'est la faiblesse du corps biologique face à la maladie, pour Scheerbart c'est l'insatiable instinct violent de l'humanité. Suivant la logique de l'auteur, l'ordre du monde repose sur ce fragment. Et si auparavant on le considérait ordinaire et immuable, maintenant le récit milite à voix haute pour changer ce statut et le qualifier à la fois d'injuste et de transformable.

La narration dévoile ainsi sa dimension activiste. Dans la sociologie des mouvements sociaux on appelle ce moment une « libération cognitive »⁸¹, c'est-à-dire

81 David SNOW, Burke ROCHFORD JR., Steven WORDEN, Robert BENFORD, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, vol. 51, no. 4,

un changement de regard sur certaines conditions ou aspects malheureux de la vie qui ouvre la voie vers une mobilisation collective d'individus partageant les mêmes griefs. Mais pour passer de l'accusation individuelle à la condamnation collective, ce cadre de l'injustice doit s'avérer coupable de crimes impensables. Ainsi, l'écrivain mobilise un lourd arsenal : il provoque des déluges, il ouvre la boîte de Pandore, il dépeint l'apocalypse. Pour Marinetti cette opération est achevée avec l'agonisante mort de Magamal un puissant roi victorieux qui se retrouve complètement désarmé face aux faiblesses du corps biologique, sous les yeux de son frère Mafarka. Fasciné par la guerre, la destruction et la souffrance, Marinetti s'y attarde longuement dans son œuvre. En revanche, le pacifisme scheerbartien fait que l'écrivain allemand supporte difficilement ce cadrage et s'en débarrasse au plus vite, ne se livrant qu'à de brèves allusions énigmatiques. La Terre meurtrière est heureusement loin de l'astéroïde Pallas, et Biba et Lesabéndio ne l'évoquent qu'en passant.

Par la suite, les cendres du monde ancien s'avèrent être très fertiles. Après avoir été témoin de la fin, le lecteur est guidé vers le véritable cœur de l'ouvrage, là où l'écrivain s'engage dans l'ambitieuse tâche de reconstruction du monde. Ce chantier n'a pas lieu sur les mêmes terres ; il se déplace dans un espace permissif et propice à l'expérimentation, en dehors de nos repères spatio-temporels habituels. Dans un geste littéraire brusque nous allons ailleurs, dans le futur, ou même les deux à la fois. La littérature devient ici vite « super-informationnelle » : une pléthore d'éléments s'articulent les uns après les autres pour esquisser rapidement le renouveau, une partie d'entre-eux semblant peut-être étranges. Il se peut qu'un roi africain décide d'accoucher d'un fils mécanique ailé, ou que le corps du personnage principal d'un roman allemand soit composé d'une substance caoutchouteuse verdâtre.

En des termes académiques — et en suivant les théories de Darko Suvin — l'opération que les deux écrivains réalisent s'appelle un *novum*⁸². Il s'agit ici d'une « information discrète pouvant être reconnue comme non-vraie (début de la distanciation), mais aussi non-dissemblable à la réalité, non-complètement (dans l'état actuel de connaissance) impossible (validée par la cognition) »⁸³. Venant du latin et signifiant « chose nouvelle », « nouveauté » ou « innovation », ce détail est hégémonique, c'est-à-dire responsable d'un changement central et significatif dans l'univers proposé ou au moins dans quelques aspects cruciaux de celui-ci, déterminant ainsi l'ensemble de la logique narrative développée par la suite. Plus simplement dit, le récit d'anticipation — nommé plus tard SF — tente de répondre à la question « que se passe-t-il si...? »⁸⁴. Comme pour Marinetti et pour Scheerbart l'intrigue repose sur

août 1986, p. 466.

82 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 63.

83 Darko SUVIN, *Defined by a hollow. Essays on Utopia, Science-Fiction and Political Epistemology*, Bern: Peter Lang, 2010, p.67.

84 Edward JAMES, *Science-fiction*, op. cit., p. 108. Pour Suvin, l'interprétation d'un *novum* doit passer par une série de trois étapes: (1) d'abord, les objets et les figures concernés sont évalués par rapport au monde alternatif proposé; (2) ces mêmes objets et figures sont ensuite reportés à leurs éléments correspondants ou opposés dans le monde empirique de l'auteur et celui du lecteur implicite; (3) enfin la globalité du monde

l'abandon de l'Homo sapiens, suite à l'apparition de Gazourmah et de Lesabéndio l'ensemble de l'ordre cosmique doit être réorganisé. Selon Gwyneth Jones, cette opération de retissage implique une profonde réévaluation et un remodelage de toute relation préexistante :

« Few of us realise how casually our worlds of perception are furnished.... If all the cars in the world were suddenly present only in so far as they were perceived, the roads would be filled with an army of coloured moving blurs, most of them completely empty under the hood and quite a few with nothing underneath to hold the wheels together. Cars would become like the content-empty "futuristic" props in bad SF. The props of good SF, however, denied the protection of custom and habit, have to be built more soundly than the shadows with which we lazily surround ourselves in real life.... This method does not only apply to the construction of a convincing technological innovation, but to any degree of difference. We want to change something in the nature of human relationships? Then we must ask, what is a social relationship, essentially? What are its necessities? How does it develop? We scrape off the brand names and remodel the world beneath the surface. »⁸⁵

Le novum est ainsi la marque de cette réalité alternative située dans un temps historiquement différent, caractérisée par l'existence de relations et de normes socio-culturelles différentes, révélées par la narration⁸⁶. La dernière étape du dispositif — et le postulat développé dans les pages suivantes — serait la spatialisation du propos narratif, sa traduction en architecture. Notre chemin suivra une analyse des conséquences que nos deux corps, ces novums⁸⁷ post-biologiques, engendrent sur le bâti. Nous allons donc essayer d'identifier la nouvelle cabane primitive, après celle de Laugier, afin de pouvoir mettre en évidence le rôle que l'esthétique architecturale est censée jouer dans l'opération de transition entre les cadres anciens et les nouveaux avènements proposés.

alternatif est mise en relation avec le monde empirique. Patrick PARRINDER, « Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction », dans Patrick PARRINDER (dir.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 47.

85 Gwyneth JONES, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*, Liverpool: Liverpool UP, 1999, p.18-19, cité dans Rhys WILLIAMS, « Recognizing cognition: On Suvin, Miéville, and the Utopian Impulse in the Contemporary Fantastic », *Science-fiction Studies*, vol. 41, no.3, novembre 2014, p. 622.

86 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit. p. 71.

87 Darko Suvin emploie le pluriel « nova », tandis qu'Edward James le considère moins compréhensible et met en avant la forme « novums ». Étant d'accord avec l'évaluation de James, dans ce texte, c'est cette forme plurielle qu'on utilisera.

Architecture en anti-thèse:

Marfarka et Sant'Elia.

À la recherche d'une expression bâtie du futurisme.

« Vous avez lu dans notre premier manifeste l'affirmation suivante qui a soulevé un ouragan de désapprobations : 'Une automobile de course est plus belle que la Victoire de Samothrace'.

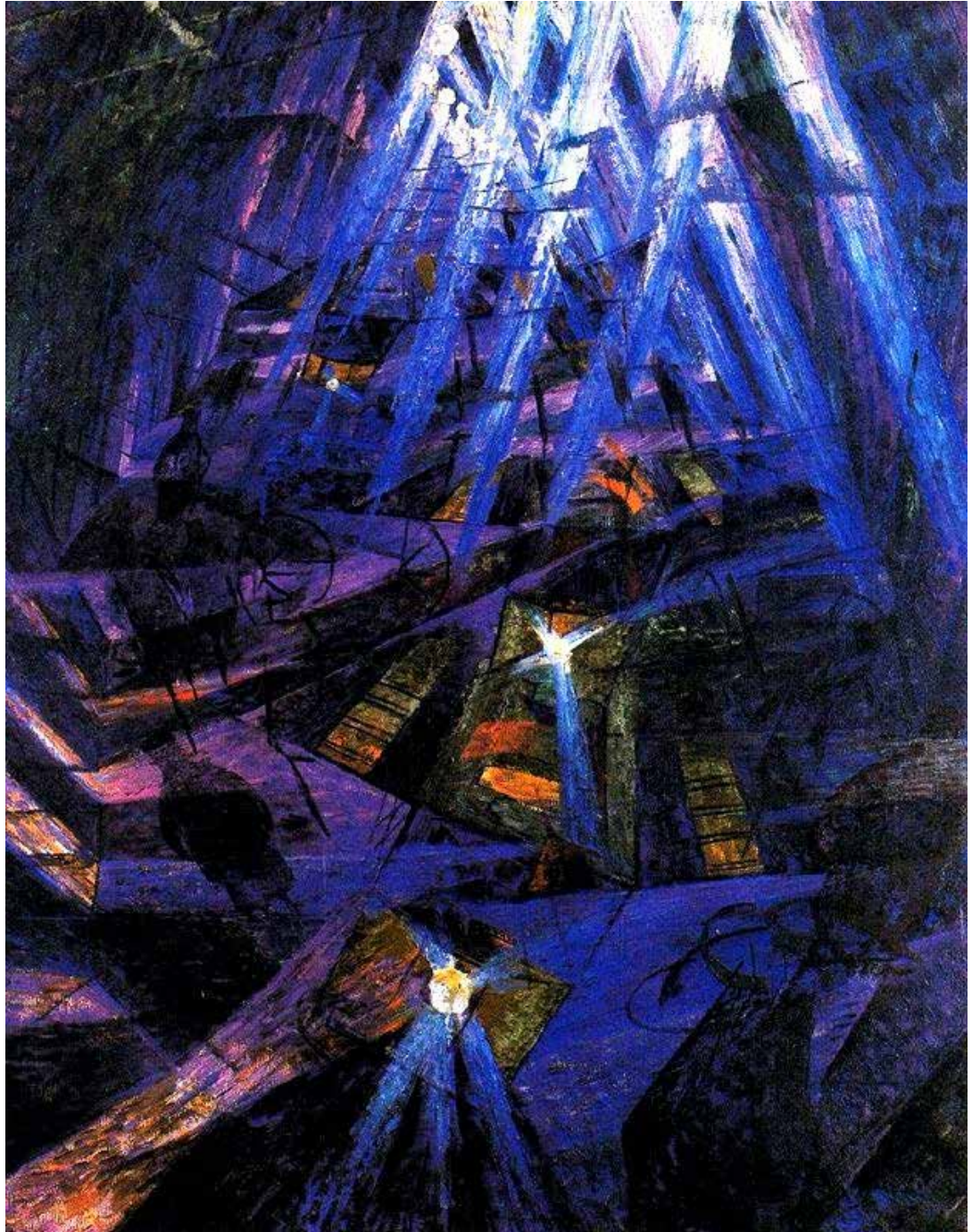
Je vous laisserai en guise de cadeau explosif cette image qui complète mieux notre façon de voir : 'Il n'est rien de plus beau que l'armature d'une maison en construction. À une maison bien construite, nous préférons l'armature d'une maison en construction avec ses petits ponts de couleur de danger — embarcadère d'aéroplanes — avec ses innombrables bras qui griffent et peignent étoiles et comètes, avec ses coffrages aériens d'où l'œil embrasse un plus vaste horizon. (...)

L'armature d'une maison en construction est le symbole de notre ardente passion pour le devenir des choses.' »¹

Dès 1911, Marinetti semble chercher à donner corps à l'expression bâtie du monde de Gazourmah. Mise à part cette brève esquisse d'un chantier perpétuel, le futurisme s'efforce de s'exprimer au-delà de la métaphore poétique et cherche à définir des contours architecturaux précis. La quête n'est pas simple. Les autres branches de l'art se plient au credo futuriste plus rapidement : pour ne donner que quelques exemples, le Manifeste des peintres futuristes est daté de 1910, celui des musiciens arrive en 1911 ; Valentine de Saint-Pont écrit le Manifeste de la Femme futuriste un an après, la même année qu'Umberto Boccioni publie Manifeste technique de la sculpture futuriste. Les architectes semblent ne pas participer au débat. En décembre 1913, pour combler ce vide, Boccioni lui-même s'apprête à écrire pour eux². Il postule que le « renouvellement radical de l'architecture est le retour à la nécessité » et que

1 Filippo Tommaso MARINETTI, « Naissance d'une esthétique futuriste », dans *Le Futurisme*, Paris: Sansot, 1911, réédité avec quelques légères variations dans *Guerra sola igiene del mundo*, Milan: Edizioni futuriste di « Poesia », 1915, cité dans Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, op. cit., p. 41.

2 Luciano Caramel et Alberto Longatti, auteurs de la monographie sur Antonio Sant'Elia de 1988, situent l'écriture de ce texte quelque part entre la fin du mois de mars et la première moitié de mai 1914, voir « The 'Manifesto of Futurist Architecture' and Its genesis », dans Luciano CAMEL, Alberto LONGATTI, *Antonio Sant'Elia, the complete works*, New York: Rizzoli, 1988, p. 71. En revanche, l'ouvrage le plus récent de Giovanni Lista, mentionnant de nombreux documents sur lesquels il s'appuie, identifie le mois de décembre 1913 comme le moment où Boccioni écrit ce manuscrit. Voir Giovanni LISTA, *Qu'est-ce que c'est le futurisme?*, op. cit., non paginé.



Umberto BOCCIONI, *Les forces de la rue*, 1911, dans la collection du Musée national d'art d'Osaka, Japon.

la nouvelle émotion architecturale sera créée par les volumes des édifices réalisés dans des « matériaux essentiels et rapides de la construction (fer, bois, briques, béton armé) » qui donnent « comme un moteur, le rendement maximum ». Cette nouvelle ligne architecturale répond à des « concepts purs et simples : économie + utilité + rapidité ». Toute conception de l'espace sera bien sûr contraire « à la vieille et inutile symétrie ancienne pour laquelle on sacrifie toujours l'utilité ». Ainsi, la ville futuriste sera conçue depuis l'intérieur vers un nouvel extérieur « enveloppant », mettant comme en peinture et en sculpture l'habitant au centre de l'œuvre. Il ajoute que la vie sera ainsi placée « dans une spirale de forces architecturales. »³

Début 1914, le texte est prêt à être distribué mais les doutes de Boccioni sur son contenu, ainsi que les critiques faites par le peintre et sculpteur futuriste italien Giacomo Balla le convainquent d'attendre. Un bref épisode dramatique s'ensuit, quand un autre artiste futuriste, Enrico Prampolini se dépêche de publier — afin de devancer la publication imminente de Boccioni et sans aucune consultation de ses camarades — sa propre vision architecturale d'une « atmosphère-structure »:

« (...) l'habitation future et l'architecture futuriste ne pourront être qu'une conséquence abstraite des formes atmosphériques de l'espace engendrées par la révolution des besoins propres à la vie humaine à l'époque futuriste. L'architecture futuriste devra avoir une genèse atmosphérique car elle reflétera les éléments de cette vie intense, faite de mouvement, de lumière et d'air, de l'homme futuriste. »⁴

Cet article faillit lui coûter l'expulsion du groupe des Futuristes et son Manifeste tomba ensuite dans l'oubli. Quant à la version de Boccioni, elle est mentionnée par Balla dans une lettre à Marinetti, le 20 février 1914 :

« Publication manifeste architecture ne va pas, ne va pas, ne va pas, ne va pas, ne va pas. Je te prie d'attendre. Ensemble, à Rome, nous concluons ensemble. »⁵

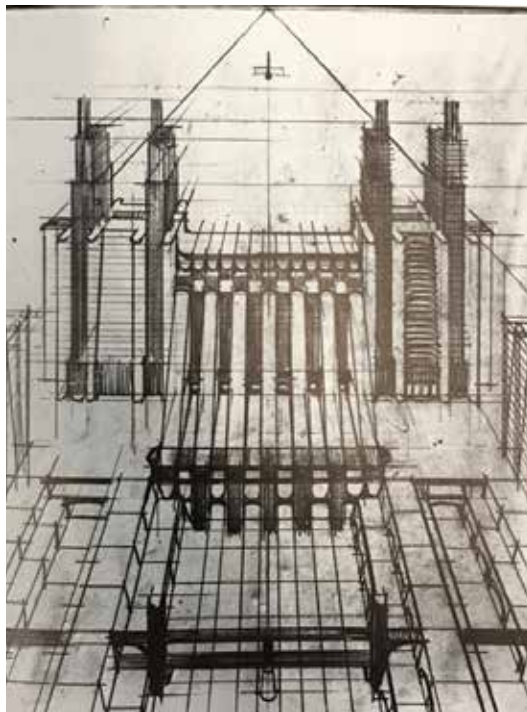
Ce problème était important, car la publication du Manifeste futuriste de l'architecture était censée parachever les grandes proclamations du groupe⁶. La solution émergea en marge du mouvement, du côté du jeune architecte italien Antonio Sant'Elia — un virtuose du crayon, mais montrant peu de dispositions pour l'écriture. Boccioni le connaissait depuis longtemps déjà. Il s'était rapproché de lui à partir de 1909, durant la période où Sant'Elia faisait ses études à l'académie des beaux-arts de Brera et commençait à fréquenter les cercles de l'avant-garde milanaise, notamment

3 Umberto BOCCIONI, « Manifeste de l'architecture futuriste », retrouvé parmi les papiers de Boccioni et publié dans les années '70, il s'agit de huit pages rédigées à la main, précédées par le titre « Architettura futurista. Manifesto. ». Écrit vers la fin 1913 - début 1914, jamais publié, le texte est cité dans Giovanni LISTA, *Le futurisme: textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé.

4 Enrico PRAMPOLINI, « 'L'Atmosphère-structure'. Base pour une architecture futuriste », *Il Piccolo Giornale d'Italia*, IIIème année, no. 29, 29-30 janvier 1914, cité dans *Ibid*, non paginé.

5 *Ibid*.

6 Ulrich CONRADS (dir.), *Programs and Manifestos on 20th century architecture*, Cambridge: MIT Press, 1971 (1970), p. 34.



à gauche, Antonio Sant'Elia, Esquisse préparatoire d'une gare pour des avions et des trains et des funiculaires et ascenseurs sur trois niveaux de rues, *Città Nuova*, 1914, Musei Civici, Como. Source: Luciano CARMEL, Alberto LONGATTI, *Antonio Sant'Elia, the complete works*, New York: Rizzoli, 1988, p. 289.

à droite, Antonio Sant'Elia, Gratte ciel à gradins, *Città Nuova*, 1914. Source: Esther DA COSTA MEYER, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, New Haven: Yale University Press, 1995, image de couverture, collection personnelle d'Esther Da Costa Meyer.

l'association anti-académique Famiglia Artistica qui soutiendra de nombreuses expositions Futuristes.

L'ensemble de la contribution d'Antonio Sant'Elia à l'architecture se réduit à une courte période de six mois, entre février et août 1914. Pendant ce bref moment, l'architecte ne participe qu'à deux expositions où il expose en tout 27 dessins⁷, tandis qu'un manifeste architectural est publié deux fois (et demie) sous son nom. Lors d'une exposition de février, organisée par l'Associazione Architetti Lombardi, l'architecte surprend son public. Très jeune, il avait jusque-là peu construit, hormis quelques participations à des concours d'architecture, lors desquels il se révèle être un adepte du style de la Sécession viennoise et un grand admirateur du travail du peintre autrichien Gustav Klimt. Mais cette fois-ci, ses onze dessins montrent une vision architecturale profondément différente de sa production antérieure, ainsi que de celle de ses camarades. Publié quelques mois plus tard, le Manifeste exposant ses idées architecturales nous sert de guide pour comprendre les dessins produits pendant cette période. Sant-Elia cherche à déterminer :

« (...) des formes nouvelles, des lignes nouvelles, (...) une architecture qui ait son unique raison d'être dans les conditions spéciales de la vie moderne, une architecture dont la valeur esthétique réside dans sa correspondance avec notre sensibilité. Cette architecture ne peut être soumise à aucune loi de continuité historique. Elle doit être nouvelle comme notre état d'âme est nouveau. »⁸

Dans la vision de Sant'Elia, le modèle idéal pour cette nouvelle architecture — la figure clef de la vie moderne milanaise — est la centrale hydroélectrique des vallées alpines au nord du pays qui alimentait la ville avec une énergie peu coûteuse nécessaire pour soutenir son impressionnant essor industriel⁹. Pourquoi ne pas l'accueillir au centre ville, l'appeler « gare », « église » ou « gratte-ciel »? Après avoir illustré cette idée en février, sa vision s'éclaircit d'avantage au mois de mai, avec l'ouverture de l'exposition du groupe Nuove Tendenze dont il faisait partie. Seize dessins dévoilent l'image de ce qu'il appelle la Città Nuova, un agencement de fragments de ville entièrement minéraux à l'échelle monumentale, dérivés d'un mariage asymétrique entre une esthétique industrielle dominante, et la logique volumétrique de la sécession viennoise. Dans son Manifeste, Sant'Elia affirme à ce propos :

« 5. que, comme les anciens ont pris leur inspiration artistique dans les éléments naturels, nous — matériellement et spirituellement artificiels — devons trouver l'inspiration

7 Esther DA COSTA MEYER, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, New Haven: Yale University Press, 1995, p. 93, 103.

8 Antonio SANT'ELIA, *L'architecture futuriste*, imprimé en italien sur tract plié et illustré, datant de 11 juillet 1914, et republié avec quelques variantes dans *Lacerba*, II^{ème} année, no. 15, 1^{er} août 1914, cité dans Giovanni LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., non paginé. Une version en anglais, montrant les différences entre le *Messagio* et les rajouts de Marinetti et Cinti est publiée dans Ulrich CONRADS, op. cit., p. 34-37.

9 Sant'Elia a reçu une solide éducation technique avant sa formation en architecture. En 1906 il finit une formation de trois ans, étudiant les constructions civiles, l'hydraulique et la construction des routes, et obtenant un diplôme de maître constructeur (*capomastro*). Son premier travail est celui de membre de l'équipe technique en charge de finir le canal Villoresi. Luciano CARAMEL, Alberto LONGATTI, op.cit., p. 23.



Antonio Sant'Elia, *L'architecture futuriste*, imprimé en italien sur tract plié et illustré, datant de 11 juillet 1914, et republié avec quelques variantes dans *Lacerba*, IIème année, no. 15, 1er aout 1914. Source: Luciano CARMEL, Alberto LONGATTI, *Antonio Sant'Elia*, op. cit, p. 68.

artistique dans les éléments du très nouveau monde mécanique créé par nous, dont l'architecture doit être la plus belle expression, la synthèse la plus complète, l'intégration artistique la plus efficace. »¹⁰

La Città Nuova, avec ses gigantesques gares pour voyager par la terre ou les airs, ses centrales électriques urbaines et ses gratte-ciels aux puits d'ascenseurs détachés, est ainsi le témoignage urbain, la matérialisation bâtie du nouveau seuil évolutif atteint par l'homme. Sortie des mains de ce dernier, à l'instar de Gazourmah, l'hydrocentrale marque l'avènement d'une nouvelle ère, celle d'un « homme multiplié par la machine »¹¹. Un homme multiplié en trois dimensions par le train — et plus tard le camion¹² — par l'ascenseur, et par l'avion. Sans surprise, Sant'Elia est approché à plusieurs reprises par les Futuristes, qui lui proposent de rejoindre leur mouvement, mais ses convictions socialistes¹³ et son rejet des tactiques offensives et pro-conflit¹⁴ lui font refuser propositions reçues, et il intègre le groupe Nuove Tendenze, très similaire, mais plus modéré. Cependant, suite à une manœuvre qui sera souvent interprétée comme une trahison, il change d'avis en juillet 1914 et accepte la proposition de Carrà et Marinetti.

Ayant réussi à récupérer la Città Nuova, le Futurisme peut finalement se définir dans chaque domaine de l'art. Durant les deux ans qui le séparent de sa mort sur le front, Sant'Elia ne dessinera jamais rien de la même veine et reviendra rapidement à ses influences autrichiennes. Néanmoins, Marinetti avait déjà trouvé l'architecture dont il avait besoin — celle qui allait de pair avec Gazourmah — et il s'impliqua ensuite corps et âme dans sa promotion, ainsi que dans l'écriture du texte qui accompagne ces images.

D'ailleurs, l'histoire de la paternité du *Manifesto*, le premier texte sur l'architecture signé par Sant'Elia et publié dans le catalogue du Nuove Tendenze, ainsi celui du Manifeste est une affaire très énigmatique. Toutes les traces écrites que l'on peut attribuer avec certitude à l'architecte révèlent que malgré son grand talent de dessinateur, il avait des difficultés importantes à s'exprimer avec éloquence à l'écrit. Son malaise lorsqu'il s'agit de communiquer autrement que par le dessin est de

10 Antonio SANT'ELIA, op. cit., non paginé.

11 Filippo Tommaso MARINETTI, « L'imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste. », 11 mai 1913, cité dans Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, op. cit., non paginé.

12 Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz notent d'ailleurs que la victoire du camion sur la locomotive avait déjà eu lieu lors de la première guerre. Voir Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Éditions du Seuil, 2016 (2013), p. 166.

13 Il est d'ailleurs inscrit au Parti Socialiste et est élu le 5 juillet 1914 au conseil municipal de la ville de Como. Sant'Elia exerce cette fonction pendant sept mois, avant d'être envoyé sur le front en juin 1915. Voir Esther DA COSTA MEYER, op. cit, p. 173.

14 Esther Da Costa écrit que dans les mémoires de Dudreville, le jour où l'Italie a déclaré la guerre, Sant'Elia aurait réagi avec de longs jurons envers le gouvernement, la patrie et la guerre. Même Marinetti avoue, dans une lettre à Ramperti que Sant'Elia est opposé à la guerre. D'ailleurs, les éléments les plus guerriers du manifeste futuriste, notamment les positions explicites anti-autrichiennes, font partie des modifications au texte amenées par Marinetti. Il semble improbable que Sant'Elia soutenait ces points de vue et l'autobiographie de Carrà révèle qu'il se désavoua en riant d'une partie du Manifeste correspondant aux rajouts de Marinetti. Ibid, p. 155, 182-183.

nouveau mis en évidence durant les sept mois où il est conseiller municipal pour la ville de Como : il ne prend jamais la parole, même quand il s'agit de questions urbaines ou architecturales. Vu le ton et la complexité des phrases du *Messaggio*, il devient vite évident qu'il a eu besoin d'aide pour le rédiger¹⁵. Il n'est pas possible de déterminer qui exactement a participé à cette mise en mots de la Citta Nuova. Mais ce qui est évident, c'est qu'il s'agit d'un texte ayant de multiples auteurs tels que Ugo Nebbia, Mario Buggelli, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Decio Cinti, qui ont suivi plus ou moins fidèlement les idées de Sant'Elia lui-même. Quant au texte du Manifeste, il a sûrement été édité et considérablement modifié par Marinetti¹⁶ et Cinti jusqu'à en doubler sa taille, et gagnant au passage un ton belliqueux, le texte est ensuite publié deux fois : d'abord sous la forme d'un tract plié et illustré intitulé le Manifeste Futuriste de l'Architecture, daté du 11 juillet mais plus probablement issu de la fin du mois¹⁷, ainsi que dans le numéro d'août de la revue *Lacerba*. Affichant un panthéon artistique futuriste complet, probablement pour le grand plaisir de Marinetti, ce numéro paraîtra le 1er jour du mois, sa publication coïncidant avec la déclaration de guerre de l'Allemagne à la Russie et ainsi le début de la Première Guerre mondiale.

Futurisme ou anthropocène? Les répercussions d'un novum industriel

Dans les mains de Sant'Elia et grâce à la campagne de diffusion de Marinetti, la cabane primitive de Laugier se métamorphose ainsi en un énorme bloc minéralo-mécanique industriel conçu pour subjuguier, ou amadouer, les forces de la nature au bénéfice d'un corps post-biologique « matériellement et spirituellement (artificiel) »¹⁸. Le siège du pouvoir de cette nouvelle ère semblait être ainsi loin des espaces traditionnellement investis avec cette symbolique — les centres-villes — à leur périphérie engloutie par la pollution. Le véritable « bâtiment-témoin » de l'époque ne serait donc plus l'église, la mairie ou l'opéra, mais un temple dédié à la production croissante de marchandises. L'industrie acquiert ainsi les traits d'un novum tridimensionnel, un élément hégémonique qui fait émerger un univers radicalement distinct de toute expérience précédente. Mais ce récit est plus qu'une simple fiction,

15 Il est même possible que le texte original soit en fait le *Manifeste*, conçu sur un squelette réalisé par Ugo Nebbia et Mario Buggelli, qui a été ensuite retravaillé par Marinetti, Cinti et Boccioni. Le *Messaggio* en serait dans ce cas une version réduite, les références futuristes étant intentionnellement cachées afin que Sant'Elia puisse exposer sans soucis avec le groupe rival *Nuove Tendenze*. Dans ce cas, Marinetti aurait eu accès et aurait guidé la création du manifeste futuriste d'architecture depuis sa phase « embryonnaire ». Dans son ouvrage *The work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, Esther da Costa Meyer retrace le mieux possible cette saga. Voir Ibid, p. 156-168.

16 Marinetti prend particulièrement soin de ce texte et suit de près les événements politiques, modifiant la version finale du manifeste jour après jour en réaction par exemple à l'ultimatum donné par l'Autriche à la Serbie : « Je combats et je méprise: 1. - Toute la pseudo-architecture d'avant-garde, autrichienne, hongroise et américaine ».

17 Les Futuristes avaient l'habitude d'anti-dater leurs documents, le 11 étant un nombre important pour la numérologie du groupe. Ibid, p. 164.

18 Antonio SANT'ELIA, op. cit., non paginé.

ou un commentaire sur le monde empirique de l'auteur¹⁹, il se veut l'essence de notre histoire collective.

Dans un regard rétrospectif sur les deux derniers siècles, ce cadrage avancé par Marinetti et Sant'Elia pourrait être mis en perspective avec une réflexion contemporaine. En janvier 2002, dans un très court article dans la revue *Nature* intitulé « La géologie de l'humanité », Paul Crutzen, le chimiste et lauréat du prix Nobel, clarifie ses propos sur un terme qu'il avait employé lors d'un colloque au Mexique deux ans auparavant et qui avait suscité beaucoup d'intérêt : l'*Anthropocène*. Il s'agirait selon lui d'une nouvelle ère géologique, qui aurait débuté vers la fin du XVIIIe siècle, moment où les analyses de l'air enfermé dans les calottes glaciaires montrent le début d'une croissance des concentrations de dioxyde de carbone et de méthane. « Cette date », affirme Crutzen, « coïncide avec la conception par James Watt de la machine à vapeur en 1784. »²⁰ Dérivé du grec ancien *anthropos* (être humain) et *kainos* (récent, nouveau), l'*anthropocène* serait ainsi l'âge de l'Homme, son empreinte sur l'environnement à l'échelle planétaire étant « devenue si vaste et si intense qu'elle rivalise avec certaines des grandes forces de la nature en terme d'impact sur le système Terre »²¹. Autrement dit, depuis la Révolution industrielle, notre impact sur la planète est si important que nous méritons d'être considérés comme une véritable « force géologique et non plus seulement biologique »²².

La nouvelle terminologie — de plus en plus populaire, mais qui reste pour le moment informelle²³ — saisit donc le même basculement historique quantitatif dans la relation entre les humains et l'environnement global que Marinetti avait pressenti. Les spécialistes des sciences dures évoquent systématiquement, à titre d'illustration, les mêmes graphiques : les courbes du nombre croissant de la population, des

19 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 80.

20 Paul CRUTZEN, « Geology of Mankind », *Nature*, vol. 415, 3 janvier 2002, p. 23.

21 Will STEFFEN, Jacques GRIEENEVALD, Paul CRUTZEN, John MCNEILL, « The Anthropocene: conceptual and historical perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, vol. 369, no. 1938, 13 mars 2011, p. 843, cité en français dans Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris : Éditions du Seuil, 2016 (2013), p. 17-18.

22 Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, op. cit., p. 254.

23 La première occurrence du terme remonte à 1922, formulée par le géologue russe Alexei Petrovich Pavlov ; elle est même précédée par une autre forme, celle d'ère « anthropozoïque » — introduite par l'italien Antonio Stoppani en 1873 — qui parlait de l'humanité comme une « nouvelle force tellurique qui au vu de son pouvoir et de son universalité peut être comparée avec les forces supérieures de la terre. » Voir Paul CRUTZEN, *ibid.* L'emploi du terme n'accroît véritablement que depuis une vingtaine d'années — popularisé par Crutzen. Pour un historique du terme et des notions connexes voir Will STEFFEN, et al., *ibid.* Même si le concept d'*anthropocène* est de plus en plus utilisé par la communauté scientifique géologique, ainsi que par d'autres domaines de la recherche et du média, il n'est pour le moment pas approuvé officiellement. De nombreux colloques et conférences sur le sujet donnent l'impression que son acceptation unanime est imminente. Jason Moore note que le terme a été soumis à un spectre très large d'interprétations, mais qu'une seule reste dominante : celle que l'avènement du monde moderne — et de cette nouvelle ère géologique — trouve son point d'origine dans la révolution industrielle. C'est précisément ce sens du terme que nous exploiterons dans ce texte. Voir Jason MOORE, « The Capitalocene, Part I: on Nature & Origins of our Ecological Crisis » (en ligne), URL: <http://www.jasonmoore.com>, mars 2014, consulté le 15 février 2017, p. 2. Sur ce sujet, voir également Jason MOORE (dir.), *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press: Oakland, 2016, ainsi que Jason MOORE, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Verso: Londres, 2015.



Robert Seymour, *La marche de l'intellect* (March of the intellect), 1829-1830. Source: British Museum.

voitures ou des téléphones, le degré d'endiguement des rivières, la montée fulgurante de la consommation d'eau, d'engrais, de papier ; toutes ces courbes s'infléchissent fortement à partir du XIXe siècle. L'idée d'anthropocène est ainsi extrêmement éloquente, et comme Paul Voosen le souligne : « c'est un argument enveloppé dans un mot »²⁴. De plus, continue Voorsen, « d'un point de vue géologique, il pourrait même être vrai »²⁵ — il semble que les géologues plaisantent depuis des années, imaginant que les scientifiques d'un futur lointain nous présenteront comme la « couche Coca-Cola » ou celle des capsules de bière²⁶. Avançons donc un postulat : d'un certain point de vue, l'anthropocène et le Futurisme seraient presque des termes synonymes, nous pourrions même dire que l'esthétique Futuriste serait peut-être une des expressions les plus fidèles de l'Anthropocène.

La clef de la réussite de ces deux cadrages jumelés — qui déclarent en unisson plus ou moins gaiement qu'une humanité multipliée aurait forcé la fin de l'Holocène²⁷ — se trouve dans la résolution d'un problème fondamental : celui de l'étranglement énergétique qui avait freiné jusque-là tout développement. Et au centre de l'équation, on trouve le soleil. Avant la révolution industrielle, les seules sources énergétiques disponibles — le vent, l'eau et la biosphère — étaient toutes dépendantes de ce corps céleste incandescent, car le soleil était le moteur de la circulation atmosphérique et celui des cycles hydrologiques²⁸. Comme l'activité humaine principale gravitait à l'époque autour de l'agriculture, il ne semble pas étonnant que chaque culture lui dédie un véritable culte. Au début du roman, même le roi Mafarka se tourne vers lui pour y trouver conseil avant une grande bataille :

« — Soleil ! ô bouche de volcan, me voici devant toi ! Approche !... Que je sente ton baiser large et torride sur ma poitrine ! Verse ta lave dans mon cœur ! Intarissable source de courage, inonde-moi !... Sceau de Dieu, cacheté à jamais le parchemin racorni de mon passé misérable, pour que je déchire le voile de mon futur ! J'attends de toi l'éclatante inspiration. (...) Que me demandes-tu comme rançon pour mon triomphe ?... Mon sang, mon nom, et le sang de mon peuple, et celui de mon frère ?... Qu'exiges-tu ? Je dois vaincre à tout prix ! Comment faire ? Que me conseilles-tu ? »²⁹

24 Paul VOOSSEN, « Geologists drive golden spike toward Anthropocene's base », *EENews* (en ligne), URL: www.eenews.net, 17 septembre 2012, consulté le 6 mars 2017. Original: « Twelve years ago, Paul Crutzen, a Nobel laureate and atmospheric chemist, coined the term "Anthropocene" as shorthand, an argument wrapped in a word. Geology had long relegated humanity to the sidelines, but in recent history, the human fingerprint on the Earth had grown too deep to be ignored, he said. We had created our own geological time. The world had left the Holocene behind and entered an epoch of humanity. » Le terme réussit ainsi à communiquer sur de nombreux plans: il présente une ré-évaluation de la relation entre l'humanité et la Terre — après des siècles de pensée binaire « société-nature » nous faisons de nouveau partie du système naturel — et cela évacue toute nuance politique aidant le discours écologiste à mieux se propager, tout en regroupant une pléthore de réalités: la perte de la biodiversité, la pénurie croissante des ressources, la hausse démographique, etc.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Soit l'ère géologique interglaciaire précédente — si on accepte le terme de Crutzen —, soit celle dans laquelle nous nous retrouvons depuis dix mille ans et jusqu'à aujourd'hui.

28 Will STEFFEN, et al., op. cit, p. 848.

29 Filippo Tommaso MARINETTI, *Mafarka*, op. cit, p. 21.



à gauche, CHAM (Amédée DE NOÉ), *Homme dans tourniquet*, Promenade à l'exposition, Le Charivari, 25 juin 1855, dans Julie WOSK, *Breaking Frame: Technology and the Visual Arts in the Nineteenth Century*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992, p. 99.

à droite, Honoré DAUMIER, *Le tourniquet, machine nouvelle inventée par un ennemi des jupons en crinoline*, L'Exposition universelle, no. 15. 1855. Voir également *Effet du tourniquet sur les jupons en crinoline*, ibid, no. 16. Les deux œuvres font aujourd'hui partie de la collection du musée Carnavalet.

Néanmoins, les sources d'énergie primaire disponibles à la surface de la Terre étaient fortement dépendantes d'une localisation précise, et limitées dans leur rendement³⁰. La découverte et l'exploitation de l'énergie fossile a permis de dépasser cet étranglement, car elle représente une vaste source d'énergie solaire (facilement transportable) accumulée pendant des dizaines voire des centaines de millions d'années de photosynthèse. En substance, le novum qui se spatialise dans la figure de l'hydrocentrale de Sant'Elia est celui de cette libération des contraintes solaires. Marinetti lui-même célèbre sans réserve cette victoire, en proclamant haut et fort l'arrivée de l'âge de l'homme multiplié à travers l'image d'un Gazourmah triomphant:

« — Arrière, Soleil, roi découronné dont j'ai détruit le royaume!... Je ne crains pas les ténèbres infinies!... Je ne suis pas un homme rampant qui s'efforce de pousser durant la nuit sa tête chétive de tortue hors de l'immense carapace du firmament. Le firmament ? J'en suis le maître ! Mes grandes ailes peuvent donner cent battements à chacune de mes respirations. Mon souffle courbe les forêts, car mes poumons sont immenses et prédisposés aux atmosphères irrespirables qu'il me faudra traverser en plongeant dans le regard oblique et rouge de Mars ! Mais je dois conquérir auparavant la capitale de l'Empereur écarlate ! »³¹

Le dépassement des limitations imposées par la nature, qui ont poussé l'humanité dans l'ère de la révolution industrielle, provoque bien sûr des changements drastiques du cadre de vie à l'échelle planétaire, le corps humain étant fortement impacté. Tout d'abord, tout au long du XIXe siècle c'est la psychologie humaine qui a dû passer par des reconfigurations profondes pour accepter l'intégration de la machine dans la maille de la société : en moins d'un siècle on passe d'une vision de produits générés par « la marche de l'intellect »³², au pire anxieuse et au mieux sardonique, à l'exaltation par les Futuristes de la machine nue et de l'esthétique de l'industrie. De l'habillage des locomotives dans des motifs classiques pour invoquer le familier, la permanence, l'ordre et la sécurité afin de contrecarrer l'anxiété des passagers, on passe au début du XXe siècle à une déférence totale envers les merveilles technologiques et une croyance en la beauté naturelle de celles-ci. Et si le gigantisme des nouvelles machines industrielles est dépeint par des artistes au départ comme l'inferno sur terre, dans les années 1930 ceux-ci sont tous — y compris les architectes — amplement séduits par leur stature. La première moitié du XXe siècle est ainsi marquée non pas par une simple acceptation de la machine, mais plutôt par un envahissement de l'esthétique industrielle, un véritable registre « techno-héroïque » qui s'exhibe chaque année de façon de plus en plus ostentatoire.

30 La biosphère, par exemple, ne parvient à traduire en énergie utile qu'une faible partie de la radiation solaire qui lui est disponible : les plantes utilisent moins d'un pour-cent de celle-ci, tandis que les animaux herbivores ne s'approprient que dix pour-cent de l'énergie emmagasinée par leur nourriture. Voir Will STEFFEN, et al., *ibid.*

31 Filippo Tommaso MARINETTI, *Mafarka*, op. cit., p. 305.

32 Phrase populaire autour de 1825 en Angleterre — employée en littérature mais aussi dans des oeuvres satiriques — signifiant qu'une partie croissante des classes travailleuses avaient des connaissances sur la technologie. Voir Julie WOSK, *Breaking Frame: Technology and the Visual Arts in the Nineteenth Century*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992, p. 38, 92.

Toutefois, ce n'est pas seulement la psychologie humaine qui doit s'adapter à un nouvel environnement mécano-biologique. Comme Gazourmah l'atteste, le corps physique de l'homo sapiens lui-même n'est plus satisfaisant. Le XIXe siècle se révèle rapidement comme un véritable « lit de Procuste »³³ pour ses contemporains. Ce tourniquet, avec sa forme de rouage, ayant pour but de régulariser l'activité humaine pour la rendre plus efficace, plus mécanique, peut être interprété comme un symbole de la métamorphose exigée par la modernité, en punissant les hommes avec un physique loin de la norme, ou les femmes et leur mode à jupes trop imposantes³⁴. La chercheuse Julie Wosk montre qu'à cette époque on assiste à une véritable invasion dans l'imaginaire collectif de la figure de l'automate et de la prothétique mécanique, qui s'incrumentent comme les rêves ou les cauchemars récurrents d'une société qui subit sans répit le changement technologique.

« Picture your valet taking off both your legs...carefully placing away your arm, disengaging your wig, easing you of your glass eye, washing and putting away your masticators, and finally, helping the bare vital principle into bed, there to lie up in ordinary, like a dismantled hulk, for the rest of the night. »³⁵

Mais ne semble-t-il pas étrange que l'humanité ait plutôt décidé de refaçonner son corps pour mieux correspondre aux besoins de l'industrie, au lieu d'amadouer cette dernière ? Si l'industrie n'est pas là pour satisfaire nos besoins biologiques, pour qui ou quoi le fait-elle ? La réponse peut se trouver dans une des critiques les plus virulentes faites au terme d'anthropocène. Selon Jason Moore, Cruzen et Marinetti, parmi d'autres, ont tort. Ce que nous vivons depuis ces deux derniers siècles n'est pas l'âge de l'Homme, ni biologique, ni multiplié, ni évolué. Le monde aurait en fait un autre maître — bien plus âgé — pour lequel le bien-être du corps humain est une donnée largement insignifiante. Ce maître regarderait l'ensemble du système naturel, y compris l'homme, comme quelque chose à organiser afin d'extraire le maximum d'un seul élément : de la valeur. Moore avance ainsi une autre périodisation humano-géologique: depuis la révolution agraire du XVe siècle nous vivrions dans l'époque du Capitalocène³⁶, une ère historique façonnée par des relations privilégiant l'accumulation perpétuelle du capital³⁷. Si l'on revient sur Marinetti-Mafarka et la conception de Gazourmah, on peut déjà voir sous un nouvel angle le désir du père de concevoir son fils (sans le recours d'une femme) comme somme de tous les règnes déjà

33 Expression faisant allusion au personnage de la mythologie grecque Procuste. Diodore de Sicile raconte sa légende : il « contraignait les voyageurs à se jeter sur un lit ; il leur coupait les membres trop grands et qui dépassaient du lit ; et étirait les pieds de ceux qui étaient trop petits ». Il fut tué par Thésée. Aujourd'hui, l'expression est employée pour dénoncer une uniformisation/standardisation à tout prix, y compris par la déformation et la dégradation, le supplice induit par des comportements tyranniques.

34 Julie WOSK, *op. cit.*, p. 98-99.

35 « The artificial man », *Scientific American*, 8 octobre 1959, cité dans Julie WOSK, *op. cit.*, p. 88.

36 Selon Jason Moore et Christophe Bonneuil, le terme a été forgé par Andreas Malm en 2009 — à l'époque doctorant à Lund en Suède — conçu comme un dérivé du titre de l'ouvrage d'Eric HOBBSBAWM, *L'âge du capital: 1848-1875* (deuxième tome de sa trilogie dédiée à l'histoire du long XIXe siècle, publié en 1975). Jason Moore voit le capital comme une façon de réorganiser la nature. Jason MOORE, « The Capitalocene, Part I », *op. cit.*, p. 5.

37 Ibid.

existants — minéral, végétal, animal et humain. Cet enfant mécanique ailé devient ainsi la métaphore parfaite pour décrire la thésaurisation complète de la nature que le capitalisme engendre.

« Notre volonté doit sortir de nous pour s'emparer de la matière et la modifier à notre caprice. Nous pouvons ainsi façonner tout ce qui nous entoure et rénover sans fin la face du monde. Bientôt, si vous priez votre volonté, vous enfanterez sans recourir à la vulve de la femme. »³⁸

Voici la raison principale pour laquelle l'utopie de l'homme mécanique ailé élimine si catégoriquement celle du corps gélatineux : la véritable incarnation du nouveau règne marinettien est un système a-corporel vorace, étendu sur l'ensemble de la Terre et ensuite de l'Univers, extrayant pour toujours ses denrées — l'humanité, l'industrie et la nature considérées soit comme combustible, soit comme partie intégrante de sa « techno-structure orientée vers le profit »³⁹. Il n'y a pas de place pour le bien-être et la diversité humaine promus par l'expressionnisme scheerbartien dans ce mécanisme exclusivement optimisé. Ainsi, en se retrouvant perpétuellement en opposition avec la nature — qui doit être conquise dans son intégralité — le *thanatocène*⁴⁰ éternel chanté par Marinetti se révèle être le seul état possible du système.

« En effet, avec le futurisme, le progressisme positiviste est en réalité modernisé et adapté aux exigences d'une plus grande dynamique du productivisme industriel. Ce que les futuristes exaltent (...) (c'est) le rythme frénétique de la vie moderne considéré comme le programme, le mode de vie et l'éthique du capitalisme. La progression mécanique futuriste tend en effet au spectacle, à la démonstration d'une thèse utile aux programmes de développement des monopoles industriels: l'homme moderne ne peut exister que s'il accepte la philosophie du mouvement et son rythme opérationnel et productif (...) une réalité quotidienne chargée de l'idéologie « progressiste » de la bourgeoisie. »⁴¹

Jason Moore note d'ailleurs qu'« une liaison amoureuse stylisée avec la machine amène rapidement à une liaison amoureuse stylisée avec les ressources »⁴². L'esthétique machiniste des Futuristes devient ainsi rapidement indissociable de leurs ambitions impérialistes. Leur obsession « modernolâtre » — mot forgé par Boccioni — devient un reflet direct de l'envie de la nouvelle bourgeoisie du Nord de l'Italie de rattraper le retard de son développement industriel par rapport au reste de l'Europe,

38 Filippo Tommaso MARINETTI, *Mafarka*, op. cit., p. 215

39 Ibid, p. 247.

40 On emprunte ce terme à Christophe BONNEUIL et Jean-Baptiste FRESSOZ, qui est dérivé de *Thanatos*, la personnification de la mort dans la mythologie grecque, et sert aux deux académiciens du CNRS à souligner une caractéristique principale du dernier siècle: les guerres portées par l'occident ont été plus fréquentes, plus meurtrières, plus énergivores et fondamentalement différentes de celles du passé. Ici, le terme nous semble utile pour faire référence à la vision marinettienne pour un monde futur enveloppé éternellement par la guerre, Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, op. cit., p. 143.

41 Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, op. cit., p. 131.

42 Jason MOORE, op. cit., p. 13.

afin de faire pleinement partie du camp des vainqueurs dans le système-monde⁴³ de la Grande Bretagne. Les odes futuristes à l'impérialisme sont ainsi la manifestation d'un besoin urgent en ressources peu coûteuses provenant de territoires tiers, qui seraient forcés d'alimenter le développement industriel accéléré de l'Italie. La dissociation ou le renversement de causalité entre la notion de capitalisme et celle de révolution industrielle révèle donc que la doctrine futuriste marinettienne n'était pas aussi révolutionnaire qu'elle voulait bien le croire — étant l'incarnation artistique d'une logique capitaliste en construction depuis quatre siècles⁴⁴.

La confrontation que nous esquissons dans ce chapitre entre la démagogie de l'anthropocène marinettien — proclamant en réalité le capital en tant que souverain légitime de la nature humaine et extra-humaine — et l'activisme expressionniste menant sa guerre contre le capitalocène a un dénouement connu. L'histoire a fait que le récit anthro/capitalopocène deviendra un cadrage dominant au cours du XXe siècle et survivra à toutes tentatives d'altération jusqu'à la fin des années 1960, moment où le modernisme arrive lui-même lentement à la conclusion de Ernst Bloch: « Hurray, we have run out of ideas! »⁴⁵. Jusqu'à la démolition de l'ensemble d'habitation de Pruitt-Igoe, aucune vision alternative et aucun conte ne réussira à pénétrer avec succès la carcasse du cadrage de la machine.

Néanmoins, comme nous l'avons déjà vu, pendant quelques années entre le long XIXe et le court XXe siècle, le futur semblait être pluriel. Les quelques voix qui n'adhèrent pas à la direction capitalocène, parmi lesquelles on retrouve Scheerbart, Bruno Taut et la majorité des expressionnistes, constituait avant la Première Guerre mondiale des voix éparses et individuelles, qui se consolidaient par la suite en un mouvement véritable, bien qu'éphémère. La défaite de leur positionnement anti-capitaliste, ainsi que de leur définition particulière du socialisme — ni système économique, ni mouvement politique, il était plutôt compris comme une manière de penser axée sur l'idée de fraternité⁴⁶ — explique que leur message devient incompréhensible quand il est jugé du point de vue du système qui s'est finalement imposé.

43 La notion de système-monde, développée à la suite des travaux de Fernand Braudel et d'Immanuel Wallerstein, souligne depuis le XVe siècle des cycles de prédation ou d'échangé inégal entre un centre et sa périphérie. Ayant un comportement structurellement inégalitaire, les nations hégémoniques accumulent du capital, en prélevant à bon prix des matières premières et/ou du travail peu coûteux des pays périphériques. Depuis le XVe siècle, les puissances hégémoniques successives sont d'abord les cités italiennes qui financent l'expansion vers l'Amérique, puis la Hollande et la Grande Bretagne, jusqu'au début du XXe siècle lorsque les Etats-Unis deviennent le pays dominant. Voir Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, op. cit., p. 248-250.

44 Voir Giovanni LISTA, *Marinetti et le futurisme*, op. cit., p. 15.

45 Ernst BLOCH, *The principle of hope*, Cambridge: MIT Press, 1995 (1953), p. 735, cité dans Matthew RAMPLEY, « 'We have suddenly become severe': Ernst Bloch as a critic of Modern Architecture », dans José Eduardo REIS, Jorge BASTOS DA SILVA (dirs.), *Nowhere Somewhere. Writing, Space and the Construction of Utopia*, Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006, p. 178.

46 Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 100.

Par conséquent, jusqu'aux années 1970, l'expressionnisme n'est généralement compris que comme un « échappatoire, un interlude irrationnel, une bizarre aberration dans le progrès continu vers le fonctionnalisme »⁴⁷, une simple attitude réactive envers les aspects négatifs de la société allemande de l'époque. Ce regard a été fortement influencé par le travail des historiens d'architecture. Rosemarie Haag Bletter note que dans son *Espace, Temps, Architecture* publié en 1941, Siegfried Giedion dédie uniquement deux pages sur 558 à l'expressionnisme, l'étiquetant comme une influence « qui ne peut pas être saine » et qui serait incapable de fournir un quelconque service à l'architecture⁴⁸ ; Henri-Russell Hitchcock ne le mentionne presque pas, tandis qu'un Reyner Banham légèrement plus attiré par le sujet affirme que « l'expressionnisme est pour l'architecture ce que l'adultère est pour le mariage, au moins dans le sens où la majorité des gens soutiennent les moralistes sévères qui le condamnent, tout en souhaitant le pratiquer eux-mêmes. »⁴⁹

L'intérêt des projets révolutionnaires issus de l'expressionnisme est même mis en question par les historiens, Gordon Craig notamment. Ils s'attaquent au positionnement supra-politique ou même anti-politique des Expressionnistes (à l'instar des Nouveaux Objectivistes), notamment durant les mois qui suivirent l'armistice, un choix qui selon lui a permis la montée au pouvoir des Nazis, donc précisément ceux qu'ils voulaient combattre⁵⁰.

« The engaged intellectuals had no intention of mastering the actualities of German politics and social life ; they wanted those things to spiritualise themselves. (...) When their hopes were disappointed, when more practical men painfully pieced the fabric of social order together again, they reacted with a sense of outrage and betrayal. (...) (T)he greater number retreated to the world of spirit from whence they had come, to the same peripheral social and political position from which they had escaped so enthusiastically in the last years before the outbreak of the war, to the safe neutrality of literature and aesthetic education. Since the Weimar Republic needed all the friends and supporters it could find, this defection was a grave one. »⁵¹

Malgré leur dévouement et leur implication dans la réflexion et la production d'œuvres dédiées à la cause radicale, Craig les juge « particulièrement mal équipés » pour avoir un véritable impact sur la scène politique. Leur « sentiment exacerbé

47 Iain BOYD WHITE, « The Expressionist Sublime », dans Timothy BENSON (dir.), *Expressionist Utopias*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 120.

48 Rosemarie HAAG BLETTER, « Expressionism and the New Objectivity », *Art Journal*, vol. 43, no. 2, 1983, p. 108 et Siegfried GIEDEON, *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1941, p. 394. Cette formulation est absente de la traduction française de l'ouvrage publiée chez les Éditions Denoel, 1990 (1968), p. 467, qui note seulement que « (l)'expressionnisme ne pouvait pas exercer d'influence sur l'architecture. » car la « colère faustienne contre un monde hostile et les cris d'une humanité déchirée n'aboutirent pas à des conquêtes esthétiques nouvelles. »

49 Reyner BANHAM, « This property is Condemned », *The New York Review of Books*, 12 octobre 1967, p. 30. Original: « Expressionism is to architecture as adultery is to marriage, at least in the sense that most people publicly support the stern moralists who condemn it, while wishing they were engaged in some themselves. »

50 Gordon CRAIG, « Engagement and neutrality in Weimar Germany », *Journal of Contemporary History*, vol. 2, no. 2, avril 1967, p. 50. Original: « their exaggerated sense of self-importance ».

51 Gordon CRAIG, op. cit., p. 54-55.

d'orgueil »⁵² et leur isolement volontaire de la société ont altéré leur compréhension de l'état des choses et donc leur diagnostic. Selon l'historien, il est ainsi compréhensible que leur idée de créer et de vivre selon un ordre social basé sur une sorte d'amour collectif n'ait pas été bien reçue et n'ait pas trouvé beaucoup de soutien au-delà de leur groupe⁵³.

« They sought power on their own terms, confident that they could transform and spiritualise society and create a new race of men. It was perhaps a noble dream, but it did great harm in Weimar Germany. »⁵⁴

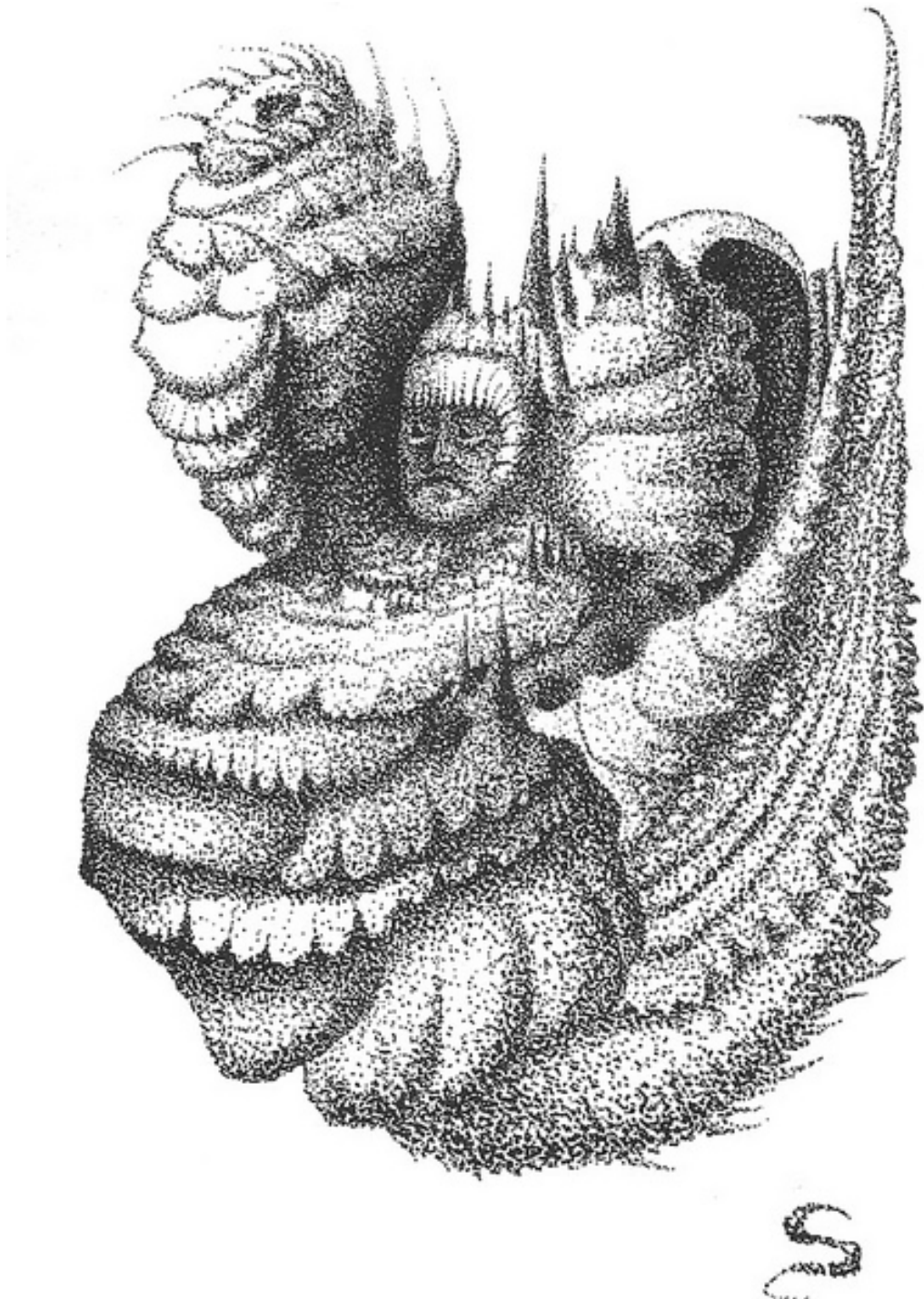
La plus grande énigme — souvent évoquée dans l'enseignement des écoles d'architecture — est le positionnement expressionniste par rapport à l'industrie. Celle-ci est souvent dépeinte comme une sorte d'enfant disputé entre deux cotés : valeur absolue à embrasser sans réserve et point de vue principal à partir duquel on évaluera l'intérêt des projets développés par les différents mouvements d'avant-garde (Futurisme, Nouvelle Objectivité, fonctionnalisme etc.); ou bien invention humaine malsaine à rejeter complètement pour retourner à un idéal rustico-agraire. L'expressionnisme est la plupart du temps inclus dans cette dernière catégorie. Or dans la prose de Paul Scheerbart ou l'architecture de Bruno Taut, ainsi que dans la production d'autres figures marquantes de l'époque, cette dichotomie ne se retrouve absolument pas. L'industrie est bien présente dans la réflexion expressionniste, mais le rôle qui lui est attribué diffère de celle revendiquée par les Futuristes. Le tout se résume à des logiques de production : comment va-t-elle se déployer? De façon asymétrique et à grande vitesse au bénéfice d'un groupe ou d'une nation victorieuse et au détriment d'un perdant exploité sans pitié? Ou peut-être lentement et difficilement

52 Gordon CRAIG, op. cit., p. 49.

53 La théorie de Craig par rapport à leur manque de compréhension des problèmes réels de la société peut être mise en évidence à travers la présentation de la querelle qui a eu lieu au printemps 1920 entre un des chefs de file de l'Expressionnisme, Oskar Kokoschka, et les Dadaïstes berlinois George Grosz et John Heartfield. Après une confrontation violente à Dresde le 12 mars entre les militaires et les travailleurs qui participaient à une grève générale, 52 personnes ont été tuées, 150 blessées, tandis que le tableau *Bathsheba* de Rubens, exposé non loin dans la galerie Zwinger, a été endommagé par une balle perdue. Kokoschka, jeune professeur d'art à l'université de la ville, publie un appel quelques jours après dans plus de quarante journaux allemands demandant aux gens de toutes orientations politiques de garder les conflits loin/éloignés des endroits où la « culture humaine pourrait être en danger ». Il continue en disant que « le peuple allemand considérera dans l'avenir qu'un tableau sauvé ainsi leur donnera plus de bonheur...qu'ils ne pourront jamais en obtenir avec les opinions tenues aujourd'hui par les politiciens allemands ». Mais aux yeux des travailleurs le conflit est un succès car ils considèrent avoir sauvé la République du putsch de Wolfgang Kapp, son gouvernement tombant quelques jours après. Les Dadaïstes sont eux aussi furieux et répondent dans le journal *Der Gegner* avec l'article « *Der Kunstlump* » (La fripouille de l'art). Ils incitent tous ceux qui « savent que les balles déchirent les hommes (et) trouvent triviale la question des balles qui endommagent les peintures » à former une « résistance vigoureuse » contre l'expressionnisme. De leur point de vue, des balles qui filent dans des galeries d'art et des palais à travers des chefs d'œuvre de Rubens les rendent heureux, car ces mêmes balles ne vont pas siffler dans les maisons des pauvres qui habitent dans les quartiers des travailleurs. Leur dégoût est partagé par le peintre Otto Dix qui regarde l'appel de protection des œuvres d'art de Kokoschka comme la manifestation d'un profond mépris envers la vie humaine et il répond en réalisant peu de temps après son tableau « le marchand d'allumettes ». L'article de Grosz et Heartfield se voit cependant rejeté, car même ceux qui approuvent la dénonciation du cynisme expressionniste interprètent l'ensemble du texte comme un appel au « vandalisme culturel ». Voir Brigid DOHERTY, « The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada », *October*, no. 105, été 2003, p. 73-75 et W.L. GUTTSMAN, *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 92.

54 Gordon CRAIG, op. cit., p. 63.

mais au service d'une humanité unifiée sans frontières ? Explorons maintenant les facettes de cette opposition expressionniste, en essayant de démêler à travers leurs choix esthétiques le rapport qu'ils développent avec la machine.



Paul Scheerbart, *Jenseits-Galerie* (Galerie de l'au-delà), Berlin, Oesterheld & Co., 1907.

Le rejet d'un manuel en 111 parties: Paul Scheerbart et la spatialisation de la vulnérabilité.

Pour Paul Scheerbart, fantasmer sur l'architecture constitue le moyen principal à travers lequel il se dévoile à ses lecteurs. Ses personnages principaux sont dans la majorité des cas des architectes comme Herr Krug dans le *Tissus Gris* (1914) ou Kasimir Stummel dans *Rakkóx. Le milliardaire* (1900), voire l'architecture elle-même si on pense à *Le club de la Lumière de Batavia* (1912)⁵⁵, une *novelette* centrée autour de la construction d'une station thermale au fond du puits d'une mine abandonnée, où les adhérents se baignent non pas dans l'eau mais dans de la lumière. Décrite chaque fois en détails, invoquant souvent un imaginaire de verre translucide coloré, son architecture n'existe que dans une forme narrative, et est extrêmement généreuse. Scheerbart dessine rarement, et quand il le fait il préfère esquisser des êtres fantastiques et non pas les silhouettes des projets grandioses qu'il imagine sans cesse. Cependant, un de ses ouvrages développe une approche particulière, contrastant fortement avec le reste de sa production tout en rentrant parfaitement dans cette même logique. Il le présente à son éditeur habituel Georg Müller au début de 1914, quelques mois avant le début de la guerre. Sa réponse le met en colère:

« Mon livre *L'Architecture de verre*, dont j'ai présumé qu'il allait l'accepter, il l'a rejeté après 8 semaines en stockage, il m'a maintenu que le lecteur n'allait pas le considérer comme de la littérature, mais plutôt comme 'des suggestions pratiques de construction' ! Oh, bien sûr ! »⁵⁶

55 Paul SCHEERBART, « The light club of Batavia », dans Josiah MCELHENY (dir.), *The Light Club*, Chicago: University of Chicago Press, 2010 (1912). Même si 1914 est parfois considérée comme son « année de verre » grâce à la publication de *L'Architecture de verre* et *Le tissu gris et les dix pour cent de blanc. Un roman pour dames* au mois de mai, juste avant l'ouverture de l'expo du *Werkbund* à Cologne, Paul Scheerbart produit majoritairement depuis 1899 des œuvres de fiction à ce sujet. À titre d'exemple : *Paradis. La maison des Arts* (1899), *Münchhausen und Clarissa. Un roman berlinois* (1906), *Le théâtre de verre* (1910), *Le club de la lumière de Batavia* (1912) et même *Lesabéndio* (1913), déjà traité ici.

56 Lettre de Paul SCHEERBART à Richard DEHMEL le 9 Janvier 1914, cité dans John STUART, « Unweaving Narrative Fabric: Bruno Taut, Walter Benjamin, and Paul Scheerbart's the Gray Cloth », *Journal of Architectural Education*, vol. 53, no. 2, novembre 1999, p. 62.

À la décharge de Müller, il faut admettre qu'au premier abord on peut percevoir un contraste saisissant entre cet ouvrage et les autres fantaisies scheerbartiennes. Aucun personnage principal, aucune intrigue, aucune histoire dans le sens traditionnel n'a sa place dans la narration : dans le texte. Au lieu de cela, 111 textes courts (la grande majorité ne dépassant pas quelques phrases) indiquant au lecteur de nombreuses raisons « objectives » et quelques pistes « techniques » en faveur d'une architecture de verre. Étonnamment, parmi tous les ouvrages qu'il a produits pendant une carrière assez prolifique, c'est celui-ci - le plus atypique de tous - qui est le plus souvent cité⁵⁷. Vu le ton et la forme du livre, l'ouvrage ressemble plutôt à une sorte de manuel, ou peut-être à un long Manifeste si l'on pense à ceux que les Futuristes publiaient à la même période. Récurrent dans ces textes courts, le thème de l'anti-militarisme ressort de nouveau. Scheerbart est déjà connu comme un fervent opposant aux agglomérations urbaines existantes — cible parfaite pour des attaques aériennes — et il avait déjà exprimé l'idée qu'une stratégie de défense serait d'abandonner les villes⁵⁸. Mais dans cet ouvrage il s'attaque moins à la forme urbaine qu'à la forme architecturale et il attire l'attention — toujours d'un point de vue militaire — sur « le caractère dangereux de l'architecture de brique »⁵⁹ :

« Atteint à sa base par une torpille, un clocher d'église en briques s'écroulera sûrement, anéantissant avec lui de nombreuses vies humaines et faisant un tas de ruines d'un ensemble de bâtiments. Donc le militarisme, s'il ose être logique, ne pourra que se montrer hostile à l'architecture de brique. »⁶⁰

Sa dénonciation de la brique ne s'arrête pas là. « L'ennuyeuse architecture de façades des maisons en briques »⁶¹ engendrant des pièces de vie ayant un caractère clos⁶² est aussi un danger pour la santé, car la brique elle-même serait porteuse du *Backsteinbazillus* (le bacille de la brique), un équivalent du « poison organique » qui rend l'air vicié selon les hygiénistes de la période victorienne⁶³. Ainsi, « le médecin aussi a maintenant un grand intérêt à ce que la civilisation de la brique soit enfin

57 Rosemarie HAAG BLETTER, « Paul Scheerbart's Architectural Fantasy », *JSAH*, vol. 34, no. 2, mai 1975, p. 87.

58 Pour lui le sacrifice n'est pas vraiment important car il considère les villes comme la source de tous les malheurs de l'humanité : pour lui, et même sans la menace aérienne, cette forme d'habitation ultra concentrée est condamnée à long terme. Voir Rosemarie HAAG BLETTER, *op.cit.*, p. 94.

59 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, *op. cit.*, p. 109.

60 *Ibid.*

61 *Ibid*, p. 103.

62 *Ibid*, p. 26 et 29.

63 *Ibid*, p. 133. Voir également Reyner BANHAM, « Environment of the machine aesthetic », *Design*, no. 239, novembre 1968, p. 51. Les statistiques sanitaires de l'époque montrent que même si le *Backsteinbazillus* était imaginaire, la dénonciation des conditions de vie dans les villes allemandes était tout à fait d'actualité : entre 1877 et 1905, le nombre de décès provoqués par les maladies respiratoires dans les communautés urbaines prusses a triplé, tandis que toutes les autres causes de mortalité sont restées aux mêmes niveaux, ou ont même baissé. De plus, l'espérance de vie des hommes vivant à Berlin en 1910 était autour de 45 ans. Au moment où Scheerbart écrivait *L'Architecture de verre*, il avait déjà fêté son 50ème anniversaire. Voir Jörg VÖGELE, « Urbanization and the urban mortality change in Imperial Germany », *Health and Place*, no. 6, 2000, p. 45.

rejetée. L'air, dans les caves des maisons en brique, est toujours plein de bacilles »⁶⁴. Scheerbart n'apprécie pas énormément non plus le bois, il dénonce sa flammabilité et une certaine périssabilité⁶⁵. C'est dans ces diagnostics pratiques, relevant du militarisme, de la santé ou de la sécurité incendie que peut être comprise la position de Müller. En mobilisant deux domaines essentiels pour les habitants des villes, le militarisme et la santé, Scheerbart structure son argument autour de l'idée que l'architecture est la cause des principaux maux de la société wilhelmienne.

Contre « l'horreur d'être pauvre et d'avoir froid dans un monde de briques et de maçonnerie »⁶⁶ Scheerbart propose un modèle opposé : l'adoption à grande échelle d'une architecture légère en verre translucide coloré⁶⁷. Anticipant les accusations sur le caractère « fantastique » ou « onirique » de ses idées⁶⁸, il essaie de prouver la validité de ses pronostics à travers d'abondantes explications techniques : il prévoit que les murs en verre coloré auront des double parois espacées d'un mètre, voire plus⁶⁹, pour créer une couche d'air qui préservera la chaleur ; les fenêtres disparaîtront du vocabulaire des architectes⁷⁰ pour « ne rien voir et ne rien entendre du monde extérieur »⁷¹, tandis que l'air frais sera introduit grâce à des ventilateurs; les panneaux de verre seront encadrés par de l'acier et Scheerbart concède que « l'architecture de verre est aussi pour moitié une architecture de fer »⁷² ; le tout sera ensuite soutenu par une ossature en béton armé, coloré ou ciselé pour le rendre esthétique⁷³ ; « Là où le verre ne peut pas être employé, on utilisera l'émail, la majolique et la porcelaine »⁷⁴ ; pour donner une impression d'unité, le mobilier aussi sera « en acier (nickelé d'émail et de nielle) et en verre »⁷⁵ et il sera placé au centre de la pièce et loin des murs⁷⁶, pour ne pas cacher les précieuses surfaces rehaussées de couleurs (les plus beaux et plus précieux éléments de toute la composition⁷⁷) ; les appareils de chauffage et de réfrigération seront suspendus comme des lampes à l'intérieur de la pièce elle-même⁷⁸ et le sol

64 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 133.

65 Ibid, p. 39.

66 Reyner BANHAM, *ibid.*

67 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 29.

68 Paul SCHEERBART, « Glass Houses: Bruno taut's Glass Palace at the Cologne Werkbund Exhibition », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), op. cit., p. 96.

69 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 33.

70 Ibid, p. 85.

71 Ibid, p. 72.

72 Ibid, p. 38.

73 Ibid, p. 36, 49.

74 Ibid, p. 55. « Le métal, dit-on, est froid, et le bois chaud...mais ces idées sont les filles de l'habitude. ». Ibid, p. 63.

75 Ibid, p. 39.

76 Ibid, p. 40.

77 Paul SCHEERBART, « Glass Houses », op. cit., p. 95.

78 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 33.



Vue extérieure de la Grande Palmeraie de Berlin. Source: *Flickr*, Leo Barlag.

sera recouvert par des tapis chauffants électriques⁷⁹ ; un travail sera fait également sur la lumière artificielle, et sa clarté trop vive responsable de la « nervosité » de l'époque sera amortie en la colorant, agissant de façon apaisante sur les nerfs⁸⁰. Pour renforcer encore plus son plaidoyer pour une architecture en double vitrage coloré, il tente également de montrer que des bâtiments similaires ont déjà été construits, notamment La Grande Palmeraie du jardin botanique de Dahlem⁸¹ (qui le fascinait et qu'il visitait fréquemment, bien qu'il déplorait l'absence de verre coloré et l'utilisation de simples vitrages, gaspillant la chaleur). Cinquante-quatre ans après la publication de l'ouvrage, en 1968, ses suggestions architecturales sur le double vitrage ou l'atténuation de la lumière artificielle à travers la couleur éblouissent Reyner Banham. L'historien chante les louages des observations visionnaires de Scheerbart, son « bon sens informé »⁸² et sa compréhension approfondie des développements futurs de la technologie. Il est particulièrement impressionné par le fait que Scheerbart produise des chiffres et des calculs pour soutenir ses propos, notamment par rapport à la serre du jardin botanique.

Toutefois, l'enthousiasme de Banham pour les prédictions « techniques » scheerbartiennes accomplies de façon directe ou « oblique » (tel que l'historien le

79 Ibid, p. 34.

80 Ibid, p. 153. Un point considéré comme particulièrement intéressant par Banham est la réflexion que Scheerbart développe par rapport à l'atténuation de la lumière artificielle à travers la couleur, une leçon que la génération Bauhaus n'a malheureusement pas apprise selon lui. Voir Reyner BANHAM, « Environment of the machine aesthetic », op. cit., p. 52. A part ses idées sur la lumière colorée, Scheerbart est aussi parmi les premiers à réfléchir à la façon dont un bâtiment devrait être illuminé la nuit. Toute son architecture de verre est prévue avec de la lumière entre les deux couches de murs en verre. Il va ensuite plus loin et affirme que les marques distinctives d'un lieu ou d'une ville seraient des tours de verre, chacune construite différemment et toujours sublimée la nuit par de la lumière. Ainsi les « nuits lumineuses que nous donnera l'architecture de verre (...) (seront) véritablement 'indescriptibles' ». Voir Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 127.

81 Ibid, p. 31. La serre de Dahlem est l'un des endroits préférés de Scheerbart à Berlin. Il habite D'ailleurs depuis 1910 à proximité, dans le quartier Berlin-Lichterfeld hors duquel il s'aventure rarement à cause de nombreux problèmes de santé, notamment aux jambes. Voir John STUART, « Introduction », dans Paul SCHEERBART, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914), p. xviii.

82 Reyner BANHAM, *ibid*. La serre de Dahlem, la troisième plus imposante serre au monde — après celle de Kew au Royaume-Unis et celle de Saint-Petersburg — était aussi un des bâtiments les plus modernes de son temps d'un point de vue structurel. L'utilisation du double vitrage a été envisagée par son architecte Alfred Koerner, ainsi que par le célèbre ingénieur et constructeur Heinrich Müller-Breslau. Mais la mauvaise transparence du verre faisait que les deux couches réduisaient considérablement l'apport de lumière à l'intérieur, nuisant ainsi aux plantes, leur seul avantage étant la protection des feuilles contre la tombée des gouttes d'eau froides formées par condensation si le cadre des verres était métallique. Ils contournent ce problème en remplaçant le métal par le bois, une solution qui est pour Koerner et Müller-Breslau un important exploit technique. Dans une discussion restreinte au domaine des jardins botaniques, la mauvaise qualité du verre au début du XX^e siècle rend la « solution » scheerbartienne peu innovante, et peu utile et montre que malgré les meilleures intentions de l'écrivain, il n'avait qu'une compréhension superficielle des enjeux du projet. Pour plus d'informations sur la construction des bâtiments en verre voir Georg KOHLMAIER, Barna VON SARTOR, *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986, p. 165, 190. Pour les propos de Banham, voir Reyner BANHAM, op. cit., p. 51.

formule)⁸³, est considéré par Rosemarie Haag Bletter⁸⁴ et John Stuart⁸⁵ comme le résultat d'un regard limité, pouvant amener à une compréhension trompeuse. Car en remplaçant des murs en brique épais, sales et opaques par leur opposé — c'est-à-dire une architecture de verre translucide, légère et colorée — Scheerbart ne se posait pas vraiment en tant qu'architecte visionnaire déguisé en écrivain. Son but allait bien au-delà des performances techniques des constructions futures : il appelait de ses vœux l'avènement d'une nouvelle civilisation pacifique⁸⁶. Ainsi, ce « guide pratique » d'architecture cristalline était censé permettre au lecteur de prendre de la distance avec le monde tel qu'il le percevait afin de lui dévoiler le *Backsteinbazillus* et l'imminence du conflit comme un cadre de l'injustice. Il devait ensuite inciter à une révolte culturelle contre le *statu quo* appréhendant l'architecte comme — pour citer Robert Hughes — « l'articulateur suprême de l'effort social, un maître bâtisseur au-delà de la politique, et (presque littéralement) un Messie. »⁸⁷ Et ce nouveau monde, cette « civilisation de verre » ne pourrait plus être anéantie par un militarisme aérien:

« Une tour en verre, portée par plus de quatre piliers de fondation en fer, ne peut être détruite par une torpille aérienne. Il y aura seulement quelques morceaux de fer tordus, un certain nombre de vitres brisées ou fendues. bref, des dégâts facilement réparables. (...) C'est une véritable grêle de bombes qu'il faudrait pour détruire un complexe tout en verre et en fer »⁸⁸.

L'ambition scheerbatienne, l'échelle de cette stratégie de protection était censée couvrir le monde entier: « Ce serait comme si la terre revêtait une parure de brillants et d'émaux. »⁸⁹ Son ami Anselm Ruest trouve dans ces idées « le bastion le plus profond contre la tempête aérienne qui s'annonçait et allait tout faire voler en éclats »⁹⁰ peu après. Cette *mise en vulnérabilité* planétaire - car « (q)u'est-ce qui se casse plus facilement que le verre? »⁹¹ — serait en fait un nouveau type de contrat social⁹² que l'humanité signerait pour enfin abolir le conflit. Ce geste est ainsi la plus forte déclaration pacifiste de Scheerbart, son argument le plus puissant pour la quête d'une vie meilleure et pour une technologie canalisée par la force culturelle (de l'architecture) et non pas par celle d'un impérialisme guerrier : « On ouvrira de grands yeux, sur

83 Par « oblique » Banham cite la ville de Las Vegas comme une matérialisation particulière des idées de Scheerbart sur le spectacle offert par une architecture illuminée la nuit. Ibid, p. 52.

84 Rosemarie HAAG BLETTER, « Fragments of utopia: Paul Scheerbart and Bruno Taut », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit., p. 123.

85 John STUART, « Unweaving Narrative Fabric: Bruno Taut, Walter Benjamin, and Paul Scheerbart's the Gray Cloth », *Journal of Architectural Education*, vol. 53, no. 2, novembre 1999, p. 62.

86 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 29.

87 Robert HUGHES, *The Shock of the New*, op. cit., p. 177.

88 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 109-110.

89 Ibid, p. 52.

90 Anselm RUEST, « On the Birth, Death, and Rebirth of Dionysus: A memoriam wreath for Paul Scheerbart's Grave » (c.1919-1920), dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), op. cit., p. 270.

91 Ibid.

92 Robert HUGHES, op. cit., p. 178.

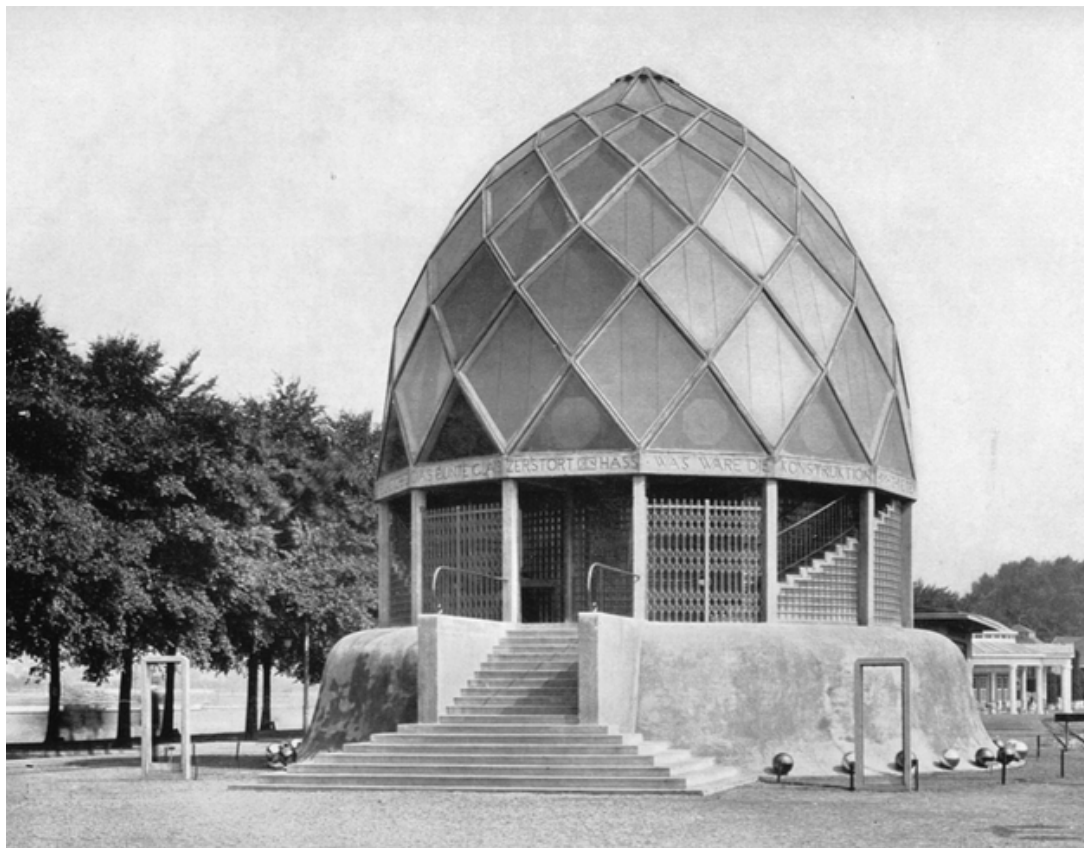
Vénus et sur Mars, et l'on ne reconnaîtra plus du tout la Terre »⁹³. Dans cette lecture, le développement technologique de l'architecture d'une façon qui soit plausible n'est que l'artifice qui permet au lecteur de contempler un véritable changement.

« Qu'est-ce que tu peux demander de plus ? Je te plains si tu es toujours incapable de voir les perspectives que je vois. »⁹⁴

À l'image de Marinetti, le véritable *novum* scheerbartien demande lui aussi une modification du corps humain, quoique cette fois-ci uniquement de nature psychologique : l'abandon de l'instinct guerrier. Son architecture de verre spectaculaire serait ainsi l'expression, la célébration ou la spatialisation de cette nouvelle vulnérabilité assumée de l'humanité. Toutefois, même si ses propos sont infusés par la technologie de pointe, voire une encore à inventer, l'esthétique prônée n'implique à aucun moment une prouesse mécanique. L'industrie passe ainsi au second plan, comme un appui, le servant et non le servi du nouvel être humain. Le « bâtiment-témoin » scheerbartien n'est donc pas l'usine, il s'incarne dans les théâtres, les salles de concerts, les stations thermales, bref, les espaces qui rassemblent et épanouissent. Mais cette architecture n'était pas vouée à demeurer que sous une forme littéraire. Quand le destin lui offre l'opportunité de se manifester dans le monde empirique — grâce à sa rencontre avec le jeune architecte Bruno Taut — Scheerbart s'en empare immédiatement. Et comme nous allons le voir, Scheerbart et Taut vont ensemble réussir à concrétiser, à Cologne, un morceau de ce « cadrage de dissidence ».

93 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 127.

94 Paul SCHEERBART, « Glass Theater », op. cit., p. 188. Original: « What more could you ask? I pity you if you are still incapable of seeing the perspectives I see. »



Bruno TAUT, *Glashaus*, Cologne, 1914.

Source: Kai GUTSCHOW, « From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavilions », *Journal of Architectural Education*, vol. 59, no. 4, mai 2006, p. 66, originaire de *Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914*. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Munich: Bruckmann, 1915, folio 76.

Un novum de verre: du récit fantastique au *Glashaus*.

« L'ingénieur a parfois eu une prépondérance exagérée...par rapport à l'architecte. Ce qui était naturel, car on avait plus besoin de lui que de ce dernier. Aujourd'hui, l'ingénieur n'a plus cette propension à s'appropriier seul tout le mérite — il en cède volontiers la moitié à l'architecte. »⁹⁵

Avant le début de la Première Guerre mondiale, Bruno Taut s'était bâti une certaine renommée architecturale avec des propositions de pavillons temporaires d'exposition ambitieuses et très originales, mettant toujours en avant des matériaux de dernière génération. En 1910, à l'occasion de *La Deuxième Exposition Industrielle de la Céramique, le Ciment et le Calcaire*, Taut réalise un pavillon d'exposition pour Träger-Verkaufs-Kontor, un fabricant d'acier structurel. Son projet concentre l'espace dédié à l'information des visiteurs en un *tempietto* central, cadré par une imposante structure métallique nue, peinte en rouge et noir. Ayant l'allure d'une sorte de publicité géante⁹⁶, le bâtiment lui-même devient l'objet principal de l'exposition, contrastant fortement avec les pavillons avoisinants qui se contentaient de réitérer les typologies classiques des pavillons de jardin ou des *mausoleums*⁹⁷. Trois ans plus tard, à Leipzig, Taut conçoit un impressionnant *Monument au Fer* à l'occasion de l'Exposition Internationale de la Construction⁹⁸, un empilement de trois prismes octogonaux couronnés d'une sphère qui abritait un cinéma, le tout suivant une stricte et élégante chromatique en noir et

95 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 146.

96 Kai GUTSCHOW, « From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavilions », *Journal of Architectural Education*, vol. 59, no. 4, mai 2006, p. 64

97 David NIELSEN, *Bruno Taut's Design Inspiration for the Glashaus*, Londres: Routledge, 2016, p. 26. La même année, il réalise un autre pavillon en acier à Berlin pour le fournisseur Eisenverkaufskontor. Voir Kai GUTSCHOW, *The Culture of Criticism: Adolf Behneand the Développement of Modern Architecture in Germany, 1910-1914*, thèse en Philosophie des Arts et des Sciences, sous la direction de Robin MIDDLETON, soutenue à Columbia University en 2005, p. 217, note 63.

98 Les clients du pavillon étaient l'Association des Travailleurs Allemands en Acier et l'Association des Ponts Allemands et des Fabricants d'Acier. Voir Kai GUTSCHOW, op. cit., p. 65.



en haut, Bruno Taut, *Le pavillon Trager-Verkaufs-Kontor*, Berlin, 1910. Source: Kai GUTSCHOW, « From Object », op. cit., p. 64, originaire de *Berliner Architekturwelt*, no. 13, 1911, p. 257.

en bas, Bruno Taut, *Monument au Fer*, Leipzig, 1913. Source: ibid, originaire de *Der Industriebau*, no. 11, 15 novembre 1913, p. 149.

en or. Mais vers la fin de ce chantier, Taut prend la décision de changer de registre et se lance dans la conception d'un nouveau pavillon temporaire, cette fois-ci en verre.

La recherche de fabricants compétents pour relever ce défi technique s'avère difficile, cependant sa prise de contact avec la société de verrière Puhl & Wagner et son directeur Gottfried Heinersdorf⁹⁹ aura une conséquence inattendue: sa rencontre avec Paul Scheerbart¹⁰⁰. Malgré une importante différence d'âge, les deux hommes deviennent rapidement très proches. Nourri par leurs échanges enthousiastes, le *Glashaus* prend forme en même temps que *L'architecture de verre* et *Le tissu gris*, le dernier roman de l'écrivain¹⁰¹. Un an plus tard, leur travail est quasi-fusionnel. Scheerbart dédie un livre à Taut, et Taut dédie son architecture à Scheerbart. L'écrivain est même invité à composer des slogans qui apparaîtront sur la façade circulaire du pavillon, un moment qu'il considère comme un des plus heureux de toute sa vie :

- « 2. Brick shall pass
Colorful glass will last.
3. Colored glass
Destroys all hatred at last¹⁰². (...)
6. A glass house won't go up in smoke
Even if the extinguisher's broke.
7. There is no vermin so small
That can invade a glass house at all. »¹⁰³

Avec le jeune critique d'art Adolf Behre Behne — qui publiera de nombreux articles sur ce sujet — ils forment une sorte de *triumvirat* chargé de diffuser le plus possible la cause de l'architecture de verre¹⁰⁴, à travers le pavillon érigé par Taut en 1914 à Cologne pour l'exposition du *Werkbund*, surnommé le *Glashaus*. Le projet se révèle être une véritable démonstration de force, mobilisant l'ensemble du catalogue des produits réalisés par l'entreprise américaine *Luxfer*, de leurs verres « prismatiques »¹⁰⁵

99 Puhl & Wagner vont fournir pour le *Glashaus* un revêtement des murs en verre argenté translucide. Voir Bruno TAUT, « Glashaus Werkbund-Austellung Cöln 1914 », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2014 (1914), p. 102.

100 Il n'y a pas de consensus sur la date exacte à laquelle Scheerbart et Taut se rencontrent pour la première fois, mais cette version est celle mise en avant par John STUART, « Introduction », dans Paul SCHEERBART, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914) p. xxi, 129, note 26. Voir également Kai GUTSCHOW, *The Culture of Criticism*, op. cit., p. 227-228.

101 Pour une analyse détaillée de ce roman, voir en annexe «La dramatisation de l'architecture dans *Le Tissue Gris* de Paul Scheerbart», p. 319.

102 Ce slogan était inscrit au-dessus de l'entrée du *Glashaus*.

103 Paul SCHEERBART, lettre à Bruno TAUT, 10 février 1914, cité dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), op. cit., p. 135.

104 Kai GUTSCHOW, *The Culture of Criticism*, op. cit., p. 67, 260-263. Gutschow attribue à chacun d'entre eux un rôle distinct : Taut réalise la conception architecturale, Scheerbart la théorie et Behre/Behne remplit la tâche d'un historien.

105 Ces carreaux épais de verre translucide avaient une face intérieure composée de stries horizontales. Le principe en était simple : les fenêtres constituées d'un agencement de plusieurs de ces éléments étaient capables de rediriger la lumière depuis l'extérieur, offrant une quantité d'illumination double par rapport aux fenêtres standard et éclairant des espaces considérablement plus profonds qu'avant. Il ne s'agissait pas

originaux — brevetés en 1882 par James G. Pennycuick — jusqu'au « système Keppler »¹⁰⁶, développé par Friedrich Keppler en 1909 pour la branche allemande de la compagnie. Le chercheur Dietrich Neumann voit la démarche de Scheerbart, Behne et Taut comme une « énorme campagne publicitaire bien orchestrée »¹⁰⁷. Scheerbart démarre l'offensive dès le mois de mars 1914, en publiant un article très technique dans la revue *Technische Monatshefte* — présentant des photos de la maquette du pavillon et en soulignant les parallèles entre cette architecture « réelle » déjà en phase de chantier et ses propres visions fictionnelles¹⁰⁸. D'ailleurs, ses « romans de verre » sortent au mois de mai 1914, en même temps que l'ouverture de l'exposition du *Werkbund*, et profitent ainsi de l'attention générée par l'inauguration. Continuant ce référencement croisé entre l'architecture et la littérature dans la brochure officielle accompagnant le *Glauhaus*, Bruno Taut commence la présentation de son projet en citant le premier paragraphe de *L'Architecture de verre* :

« Nous vivons le plus souvent dans des espaces clos, qui constituent le milieu où s'enracine et se développe notre civilisation. Notre civilisation est dans une certaine mesure un produit de notre architecture ; si nous voulons élever son niveau, nous devons donc, bon gré mal gré, transformer notre architecture. Et cela ne sera possible que si nous faisons en sorte que les pièces dans lesquelles vous vivons n'aient plus ce caractère clos. Le seul moyen d'y parvenir est l'adoption d'une architecture de verre, qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les lieux d'habitation non seulement par quelques fenêtres, mais également par le plus grand nombre possible de murs — des murs

du premier produit dans son genre, car depuis le XVIII^e siècle plusieurs solutions avaient été envisagées pour adresser la question du manque d'illumination des pièces dans des villes de plus en plus denses. Néanmoins, les produits Luxfer eurent un succès particulier, grâce à une stratégie de communication sophistiquée ciblant comme clients des entrepreneurs riches et leurs architectes. Rapidement de nombreux bâtiments emblématiques incorporèrent leurs produits : le *Home Insurance Building* de William Le Baron Jenney - construit en 1885 et équipé par Luxfer en 1897 -, le premier étage du *Second Leiter Building* (1891), la rénovation du grand magasin *Mandel Brothers* (1898) ainsi que celle du *Chicago Stock Exchange* de Louis Sullivan, *Schlesinger and Mayer* (1899, aujourd'hui *Carson Pirie Scott & Co.*), le *McCormick* (1898) et *McClung Buildings* (1898-99) de Holabird & Roche, et de nombreux autres projets. Entre 1897 et 1930 le Luxfer Prism Company était le leader du marché, ouvrant rapidement des branches internationales au Canada, au Mexique, en Inde, en Australie et en Europe. Voir Dietrich NEUMANN, « The Century's Triumph in Lighting », op. cit., p. 41-42.

106 Comme le produit phare de la compagnie américaine trouvait considérablement moins d'applications en Europe qu'aux États-Unis, le système Keppler — développé par sa branche allemande *Deutsche Luxfer Prismen-Syndikat* — modifie radicalement le prisme original et propose des carreaux en verre plus épais et sans nervures, prenant la forme d'un petit récipient renversé avec de profondes gorges sur les côtés et un bord inférieur légèrement saillant. Assemblées côte à côte, les gorges sont remplies de barres d'acier couvertes de béton fin contenu par les bords. Il s'agit ainsi d'une version « simplifiée » du produit original, mais qui portera néanmoins le même appellatif de prisme Luxfer. Même s'il perd ses qualités de redirection de la lumière, l'avantage d'un point de vue architectural était majeur, car ce système pouvait être utilisé pour réaliser entièrement des murs non-porteurs ou même des couvertures, comme dans le cas du grand magasin *De Bijenkorf* réalisé à Hague par Piet Kramer en 1926. Depuis l'intérieur, l'assemblage ressemble à une paroi translucide faite presque uniquement de verre, avec une résistance plus proche des murs de brique et de béton que celle d'une simple fenêtre. Les brevets pour le *Glaseisenbéton* ont été adoptés puis modifiés par la Société Saint Gobain et transformés en la fameuse brique de verre Nevada, utilisée dans la maison de Verre de Pierre Charreau (1929). Le système Keppler est aussi employé aux États-Unis pour réaliser un 'successeur' au pavillon de verre de Bruno Taut, une maison de verre colorée réalisée par Lawrence Emmons sur le toit du gratte-ciel Barbizon Plaza Hotel, construit à New York par Murgatroyd et Ogden en 1932. Voir *ibid*, p. 47.

107 *Ibid*, p. 46.

108 Paul SCHEERBART, « Glashäuser: Bruno Taut's Glaspalast auf der Werkbund-Ausstellung in Köln », *Technische Monatshefte: Technik für Alle*, 28 mars 1914, p. 8. Pour une version en anglais voir Paul SCHEERBART, « Glass Houses: Bruno Taut's glass Palace at the Cologne Werkbund Exhibition », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGİN (dirs.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!!*, op. cit., p. 92-97.

entièrement en verre, et en verre de couleur. Le nouveau milieu ainsi créé ne peut manquer de nous apporter une nouvelle civilisation. »¹⁰⁹

Les correspondances entre l'architecture fictionnelle de Scheerbart et le *Glashaus* de Taut peuvent aisément être mis en évidence. Le dessin du pavillon consistait en un cylindre en briques de verre translucide surmonté d'un dôme constitué de deux épaisseurs: à l'extérieur, de simples plaques de verre montées dans une structure en béton armé, formant un motif rhomboïde qui donnait au bâtiment une allure de cristal ; à l'intérieur, les prismes de verre translucides¹¹⁰ étaient animés par des panneaux colorés placés dans l'espace de l'entre-deux soutenus par quelle structure ? Le tout était complété par des escaliers en briques de verre, une fontaine dont l'eau se déversait en cascade, de nombreux exemples anciens et modernes de verrerie, des vitraux et de la céramique, ainsi qu'une projection colorée de kaléidoscopes¹¹¹. Le soir, l'illumination exclusivement intérieure donnait à l'ensemble une apparence de joyau finement taillé.

À l'échelle modeste d'un pavillon d'exposition, le *Glashaus* constituait pour Scheerbart l'incarnation des rêves en verre qu'il avait depuis une vingtaine d'années. Quant à Taut, se voyait d'une part comme un artiste idéaliste qui pensait que son œuvre « n'avait pas d'autre but que d'être magnifique »¹¹², et d'autre part se revendiquait comme architecte pragmatique illustrant patiemment « les possibilités architecturales cachées du verre »¹¹³. Pour lui, ce projet était censé n'être qu'une première étape sur le chemin de réalisations plus ambitieuses, où le verre pourrait se

109 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit., p. 29. Pour lire l'extrait en anglais, ainsi que le texte du catalogue accompagnant le *Glashaus* voir Bruno TAUT, « Glass House. Cologne Werkbund Exhibition 1914 », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit, p. 100-107.

110 La couche intérieure du dôme du *Glashaus* fut réalisée à l'aide du système Keppler développé par la branche allemande de l'entreprise américaine, Luxfer. D'ailleurs, l'ensemble des produits de l'entreprise furent insérés partout ailleurs dans le projet, ce « monument au verre » étant donc aussi un monument au Luxfer, sponsor principal du pavillon. Voir Dietrich NEUMANN, op.cit., p. 43.

111 Pour accroître sa visibilité publique, Luxfer participait à de nombreux salons et cherchait particulièrement l'attention des architectes. Lors de l'Exposition Internationale de Leipzig, où Taut dévoile son « Monument au Fer », l'architecte Bruno Möhring gagne la médaille d'or pour un pavillon de verre. Malgré le fait qu'aucun document graphique ne semble avoir survécu jusqu'à aujourd'hui, on sait que son projet contenait une série d'éléments communs avec d'autres bâtiments promotionnels de Luxfer - y compris le *Glashaus* de Taut - notamment des dômes, des escaliers en verre et des fontaines en leur centre. Dietrich Neumann souligne ainsi que malgré toutes les innovations qu'on perçoit aujourd'hui du *Glashaus*, le pavillon s'inscrit aussi dans une tradition programmatique établie déjà bien avant l'exposition de Cologne. Voir *ibid*, p. 44-46 et David NIELSEN, *Bruno Taut's Inspiration for the Glashaus*, Londres: Routledge, 2016, p. 19-20.

112 Bruno TAUT, « Glashaus Werkbund-Austellung Cöln 1914 », catalogue officiel du *Glashaus*, cité dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit, p. 101.

113 *Ibid*.



Bruno TAUT, *Glashaus*, vue intérieure, Cologne, 1914. Source: Kai GUTSCHOW, « From Object », op. cit., p. 67, originaire de *Deutsche Form*, op. cit., folio 80.

décliner dans une richesse de formes équivalente aux articulations de notes musicales, « de la Fugue pour orgue au plus délicat des *solo capriccio* »¹¹⁴.

Translucidité, gnose, fragilité

« Pourquoi voulons-nous absolument construire en verre? Parce qu'il existe des serres en verre? Mais l'homme n'est pas une plante en serre. Alors pourquoi ? Pourquoi ? Je vous pose avec Novalis cette question en retour: « Qu'est-ce que et pourquoi ne sont-elles pas toujours des questions stupides? »¹¹⁵

Pourquoi donc est-ce que Paul Scheerbart et Bruno Taut ont-ils invoqué de manière si obsessionnelle la figure du verre? Dans une relecture récente de cet objet architectural, l'académicien David Nielsen estime que la raison est relativement banale. Il affirme que l'influence de Paul Scheerbart et Adolf Behne sur ce projet a été largement surestimée, mettant le client, le directeur de Luxfer en Allemagne Frederick Keppler, au premier plan¹¹⁶. Par conséquent, ce « monument au verre » ne serait rien d'autre qu'un monument au principal sponsor du pavillon¹¹⁷. Si on suit l'argument de Nielsen, Taut serait encore un exemple d'un architecte irrémédiablement séduit par les produits et surtout l'esthétique de l'industrie, à l'image peut-être de l'émerveillement que Le Corbusier porte pour les silos nord-américains, ou le dévouement presque maniaque de Mies van der Rohe à sublimer ses structures métalliques¹¹⁸. *Le Glashaus*, quant à lui, devient ainsi une belle mais conventionnelle expression de la même figure industrialo-capitaliste hégémonique de son temps, ou autrement dit une variation en verre translucide du mythe de la machine amadouant les forces de la Nature¹¹⁹.

114 Bruno TAUT, « Glass Architecture », *Die Glocke*, mars 1921, cité dans *ibid*, p. 120. « Both inside and outside the Werkbund there are two distinct direct paths in current building that lead toward the architecture of light: the practical industrial dictate of plentiful light, and the blithe sensual thrill of colorful kitsch and multifaceted glitter. I have tried to unite both these trends in the Glass House in Cologne; I have tried to replace the cold light of a greenhouse with the warm, lively light of architectural space. Of course, the Glass house was only a small stepping stone. In order to depict the richness of the light-sounds - from organ fugue to the most delicate *solo capriccio* - in the endless variations of wall forms: straight, cambered, by no means always vertical, I would need many sizes of bells. »

115 Bruno TAUT, « Glasbau », dans Maria STAVRINAKI, *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris: Éditions de la Villette, 2009, p. 247.

116 Neil David NIELSEN, « The importance of the Deutsche Luxfer Prismen Syndikat, the Victoria Regia Lily and Gothic Imitation in the Design of Bruno Taut's Glashaus », thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Andrew McNamara et Anoma Kumarasuriyar, Brisbane, Queensland University of Technology, Brisbane, février 2015, p. 64, 240-241.

117 Voir Dietrich NEUMANN, « The Century's Triumph in Lighting: The Luxfer Prism Companies and Their Contribution to Early Modern Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 54, no. 1, mars 1995, p. 43.

118 L'académicien Sean Pickersgill note par rapport aux projets de Mies van der Rohe des années 1940-1950 que la philosophie de l'architecte « est arrivée à un point d'auto-similarité avec les valeurs du capital ». En renfort à cette affirmation, il soutient également que « (the) workplace that is proposed in the glass and concrete office buildings of 1923 are the first acknowledgement of the incipient dominance of capital in the organisation of social relations ». Sean PICKERSGILL, « Mies van der Rohe and the Philosophy of Work », *ACSA European Conference*, 1997, p. 352-353.

119 Dans ce cas, l'emploi ostentatoire du matériau fait bien partie du code ou des conventions du capitalisme, servant à nourrir la boucle classique « produire, promouvoir, vendre » — reformulé par Marx

Or, comme nous allons le voir, la force de Taut dans ce projet — et dans toute son œuvre depuis — a été précisément de rompre l'association habituelle entre la figure de l'industrie et celle du capitalisme et de manier l'idiome « de la modernité » de façon détournée, illustrant à la place les propos d'un anarchisme pacifiste. L'historien Herman Scheffauer n'hésite pas à l'énoncer:

« (...) these visions, for all their ecstasy, are founded upon law and even science, upon a definite philosophy of life and an economic system (...). This is more than a flight from the muddy reality of today to a world of the romantic and the bizarre. Bruno Taut's world is modern. It speaks in free iron and steel, in plastic concrete in walls of glass, in polychrome, in light, in the monumental use of water. (...) the definite goal exists — a regenerated social world with a liberated architecture as a conscious driving and shaping power. »¹²⁰

En renfort à cette thèse, on peut citer le travail de l'historienne américaine Rosemarie Haas Bletter¹²¹, qui a montré que chez les expressionnistes allemands l'architecture de verre est vue comme un opérateur censé déclencher une gnose¹²² à l'échelle collective. La métaphore du cristal-verre (les termes sont souvent utilisés de façon interchangeable) représenterait l'incarnation au XXe siècle d'une iconographie beaucoup plus ancienne¹²³, qu'on peut retracer jusqu'au temple de Salomon dans l'Ancien Testament¹²⁴, puis dans la révélation de Saint-Jean du Nouveau Jérusalem. Le verre reçoit jusqu'à la période gothique la même symbolique que l'or, le cristal, les métaux et pierres précieuses et même l'eau — c'est-à-dire celle de conteneur de la lumière divine, capable d'illuminer directement l'âme des fidèles. Le vitrail des cathédrales gothiques devient ainsi le symbole de la transcendance, capable de transformer la lumière physique en lumière divine et d'engendrer la gnose. Suite à l'apparition des légendes du Saint Graal et l'influence de l'alchimie, une autre lecture de cette symbolique est possible: il semble que lorsque la transformation spirituelle cherchée est à l'échelle personnelle, alors le symbole de la transmutation prend la forme d'un objet de petite dimension, ou d'une pierre précieuse comme la pierre philosophale¹²⁵; en revanche, quand il s'agit d'engendrer un grand changement social, celui-ci se déploie à l'échelle architecturale, prenant souvent une forme cristalline¹²⁶.

en « argent-marchandise-argent+ ». Voir Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, op. cit, p. 247.

120 Herman George SCHEFFAUER, *The New Vision in the German Arts*, Port Washington: Kennikat Press, 1971 (1924), p. 128-130.

121 Rosemarie HAAG BLETTER, « The interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal metaphor », *JSAH*, vol. 40, no. 1, mars 1981, p. 24.

122 Substantif grecque signifiant « connaissance ». Dans les religions chrétienne, islamique ou juive, gnose signifie une connaissance spirituelle, dans le sens d'une illumination spirituelle. Ce concept philosophico-religieux, le salut de l'âme (ou la libération du monde matériel) passe par une connaissance (expérience ou révélation) directe de la divinité, et donc par une connaissance de soi.

123 Ibid, p. 22.

124 Ibid, p. 24.

125 entre le XVe siècle et le XIXe siècle, on utilisait les métaux et les pierres précieuses en médecine dans le traitement des maladies. Les médicaments de l'époque étaient parfois enrobés dans de fines feuilles d'or, ou contenaient de la poussière de pierres précieuses. De telles pastilles sont exposées par exemple au Musée de la Pharmacie à Cluj en Roumanie.

126 Ibid, p. 28.

Amenée à l'attention des expressionnistes à travers les écrivains Romantiques¹²⁷, cette croyance en une symbolique architecturale au service de la transformation sociale représente le cœur de l'oeuvre de Scheerbart. Cet extrait de *L'architecture de verre* est très parlant:

« Par plus d'un côté, l'architecture de verre conduit droit chez le bijoutier: des coudes et des bras, les bijoux doivent passer sur les murs. Les dames resteront quelques temps encore opposées à cette idée, dans la crainte que leur parure n'y trouve pas son compte. »¹²⁸

Récupérant cette symbolique, les parois autoporteuses en brique de verre translucide de Taut ne sont plus mises en avant comme symbole de la prouesse industrielle d'un monde moderne autrement construit pour la guerre, mais comme le symbole d'une transmutation vers une civilisation alternative pacifiste. Cependant, afin de garantir que l'humanité abandonne enfin ses instincts guerriers, Taut et Scheerbart avancent l'idée qu'elle devrait abandonner également sa logique des frontières, ses défensives, ses protections du corps. On peut lire le *Glashaus*, ainsi que dans tous leurs autres rêves des volumes de lumière tamisée et colorée qui recouvreront qui la Terre, comme la marque d'un nouveau contrat social de la fragilité exhibé. Le verre reçoit ainsi une deuxième couche de sens, celle d'une mise en vulnérabilité intentionnelle. En interrogeant les rôles que l'industrie et le bâti peuvent jouer dans la société humaine — promouvant la désempasse de la première et la mise en avant du second — Taut conçoit à travers le verre une nouvelle écriture architecturale en lien avec un projet politique alternatif aux logiques hégémoniques de ces années. Par conséquent, Scheffauer juge ce détournement du statu quo comme l'émergence d'« une toute nouvelle philosophie de la construction, une nouvelle relation de l'homme à l'architecture, une nouvelle fonction pour elle dans la nature et la société »¹²⁹ et d'une logique capable d'engendrer « rien de moins que la métamorphose du monde dans lequel on vit. »¹³⁰

Lors de la construction de ce pavillon de verre translucide, on voit comment la fiction d'un futur cristallin passe ainsi progressivement le cap vers la réalité. Durant un bref instant, avant le déclenchement de la guerre au mois d'août et la fermeture prématurée de l'exposition, le chemin vers la catastrophe aérienne que Scheerbart voyait si clairement avait l'air d'être heureusement détourné vers la paix à travers la culture architecturale. Son cher ami Bruno Taut semblait avoir quelques chances d'incarner le Messie tant attendu. Leur rêve semblait se diffuser petit à petit, comme si l'ordre mondial devenait tout à coup réceptif à la possibilité de s'habiller dans une enveloppe de vulnérabilité, matérialisée par du verre coloré. Mais le conflit éclate peu

127 Ibid, p. 29.

128 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914), p. 121.

129 Herman George SCHEFFAUER, op. cit., p. 125. Original: « Bruno Taut in particular, the constructive dreamer and poet, has evolved as entire new philosophy of building, a new relationship of man to architecture, a new function for it in nature and society. »

130 Ibid, p. 126. Original: « It is nothing less than the metamorphosis of the world in which we live. »

de temps après la fin du chantier et cette grande « épidémie de troubles mentaux »¹³¹ cause la fermeture prématurée de l'exposition. Le *Glashaus* connaît ainsi une vie courte et un public restreint, pour ensuite être gravement abîmé par la guerre et démoli peu de temps après, laissant seulement derrière lui quelques photos en noir et blanc¹³². Par ailleurs, il devient évident dès décembre 1914 que le consensus des experts militaires affirmant que le conflit allait s'éteindre en moins de six mois était erroné, et que les horreurs allaient perdurer¹³³.

Un an après, le 10 décembre 1915, Paul Scheerbart meurt à Berlin d'une attaque cérébrale. Dans une lettre écrite par sa femme à Ida Dehmel, il semble avoir seulement présenté les signes d'une légère indisposition juste avant sa mort subite¹³⁴. Jamais confirmées, d'autres rumeurs gagnant presque le titre de légende de guerre persistent jusqu'à aujourd'hui : comme forme de protestation, Scheerbart aurait entamé une grève de la faim en acceptant de n'ingérer jusqu'à son dernier jour uniquement de la bière¹³⁵. Malgré la joie et l'espoir de Scheerbart et de Taut durant les mois d'ouverture du pavillon, la matérialisation de leur rêve de verre est survenue trop tard. L'écrivain allemand n'a jamais véritablement vécu sa propre utopie. Comme la période du mois d'août 1914 l'a montré, il vivait au contraire dans celle dynamico-belliqueuse de Marinetti. Néanmoins, Taut s'appropriera sans réserve la symbolique que Scheerbart avait infusé dans l'architecture de verre translucide et passera les prochaines années de sa vie — notamment pendant la guerre — à continuer de bâtir sur les fondations posées par l'écrivain. A travers un va et vient permanent entre le mot et la ligne, entre le récit et le dessin, entre le cadrage et l'architecture — processus qui sera l'objet d'étude du deuxième chapitre — Taut continuera de traduire en architecture le dispositif utopique scheerbartien. Ce travail devient primordial pour comprendre l'inflexion — temporaire — de la pensée de toute une génération d'architectes allemands qui ont suivi ses réflexions et ont osé, entre 1918 et 1922, sortir de la pensée linéaire

131 Expression attribuée à Taut par rapport à la guerre, cité dans Deborah ASCHER BARNSTONE, « Bruno Taut and the First World War » *Athens Journal of History*, (en ligne), URL: <http://www.athensjournals.gr/history/2015-1-2-1-Barnstone.pdf>, avril 2015, consulté le 11 septembre 2016, p. 3.

132 Parce qu'il était à la fois un projet né de l'initiative et des fonds personnels de l'architecte et un pavillon publicitaire pour l'industrie du verre, le *Glashaus* ne fut pas apprécié par le comité exécutif et de planification du *Werkbund*, qui lui attribuèrent un mauvais emplacement. De plus, son inauguration eut lieu en retard, au mois de juillet, après l'ouverture de l'exposition, qui fut ensuite prématurément fermée le 8 août 1914. Le pavillon n'a donc pas eu l'occasion d'accueillir un large public. Malgré ce contexte défavorable, la mémoire de ce pavillon a été conservée jusqu'à nos jours, non pas comme une démonstration de force de l'entreprise Luxfer attestant des développements de l'industrie de verrerie, mais plutôt comme l'image iconique principale de l'exposition du *Werkbund* et comme une impeccable synthèse des traits de l'expressionnisme d'avant-guerre. Voir Kai GUTSCHOW, « From Object to Installation », op. cit., p. 66.

133 Gerhart SENFT, « Resistance Against the War of 1914–1918 », dans Günter BISCHOF, Ferdinand KARLHOFER (dirs.), *1914: Austria Hungary, the origins and the first year of WWI*, Innsbruck: Innsbruck University Press, 2014, p. 202.

134 John STUART, « Paul Scheerbarts' The Gray Cloth: Gender, Architecture and the German Werkbund Debate », dans Dominique BONNAMOUR-LLOYD, Lawrence SPECK, *Architecture: Material and Imagined. Proceedings of the 85th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, Dallas, 1997, note 3, p. 431.

135 Hubertus von AMELUNXEN, « Scheerbart's Fiftieth Birthday Party: An interview with Egidio Marzona », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGİN (dirs.), op. cit., p. 264.

et progressiste du « registre Techno-Héroïque »¹³⁶, et usurper le rôle primordial de l'ingénieur — accusé d'être trop subordonné aux grandes logiques du capitalisme — pour mettre au centre du pouvoir la figure triomphante de l'architecte, plus sensible selon eux à l'idée sociale.

136 On emprunte le terme à Ursula LE GUIN, *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press, 1997 (1989), op. cit., p. 170.



Antoine BEAUVAIS, *Gazourmah vs. Lesabéndio*, *PLI*, no. 3, septembre 2017. Illustration réalisée en lien avec l'article Eliza CULEA-HONG, "FUTUR DYNAMIQUE / FUTUR-DYNAMITE: Utopies en conflit à l'aube et au crépuscule du monde", *PLI*, no. 3, septembre 2017, sans page.

Dans son ouvrage *The Culture of Time and Space*, l'historien Stephen Kern décrit les écrivains de science-fiction de cette époque comme des prédateurs qui épient leur proie, se jetant sur le futur comme sur un fruit trop mûr¹. Les deux cadrages concurrents que nous avons explorés dans ce chapitre peuvent eux-aussi être lus comme des projets sur-mûris, idéologiquement, technologiquement et historiquement à portée de main. Les deux étaient d'ailleurs prêts à remplir le vide créé par la désintégration du long XIXe siècle et l'imminence d'un conflit sauvage. Mais pour y accéder, l'homo sapiens devrait faire un sacrifice. Allait-il se métamorphoser dans un être mécanique ailé à l'image de Gazourmah, acceptant l'optimisation de son corps pour servir de rouage efficace dans les logiques de thésaurisation capitalistes ? Ou plutôt aller à l'encontre de ses instincts, en abandonnant tout positionnement violent, en se retirant à jamais de la dialectique attaque-défense, pour ne laisser place qu'à une vulnérabilité qui amènera la paix et à l'embrassement de sa nature gélatineuse, fluide ou non-standard ?

Cependant, il ne faut pas oublier qu'il y a un risque considérable lors de l'utilisation de la narration — notamment celle tributaire du registre de la science-fiction et du fantastique — lors de la communication d'idées politiques et spatiales complexes. Comme Francesca Polletta le note, « le récit est apprécié, bien aimé, et dont on se méfie »². En même temps qu'on loue leur capacité à construire et partager des idéologies — donc à être un vecteur de diffusion de cadres collectifs d'action³ — ils font perpétuellement face au danger de perdre l'équilibre de leur message. Polletta nous l'explique : « les gens font confiance aux histoires normativement puissantes et (en même temps) les écartent comme étant politiquement triviales, comme divertissantes mais pas sérieuses. » Après tout, ce n'est « qu'une histoire », dit-on.

137 Stephen KERN, *The Culture of Time and Space*, Cambridge: Harvard University Press, 2003 (1983), p. 94, 104.

138 Francesca POLLETTA, *It Was Like a Fever. Storytelling in Protest and Politics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. xi. Original: « Storytelling is appreciated, enjoyed, and distrusted. »

139 Ibid, p. 11.

Il se peut donc que le message soit ignoré, considéré comme amusant mais bénin, échappatoire donc inutile, ou pire que l'auteur soit malentendu. Même à l'époque où les utopies jouissait encore d'une bonne réputation, Bruno Taut se voyant si souvent attribué l'étiquette péjorative d'un pur fantaisiste ou simple dessinateur qu'à un certain moment, il avait refusé de continuer de créer ou exposer de tels ouvrages par manque de compréhension fondamentale de ses intentions réelles:

« 'Glas' no longer wants to exhibit his works because in this form they appear to him too liable to evaluation as graphic art, with the cultural ideas pushed into the background. »⁴

Ce dispositif est donc à double-tranchant, plein de promesses mais hasardeux. Pourquoi, alors, choisirait-on un médium si controversé? Une partie de la réponse a été esquissée dans les pages précédentes. Dans des moments de crise profonde — où les cadres habituels se délitent — d'un point de vue psychologique, il semble que la narration constitue un outil particulièrement puissant pour rendre intelligibles des phénomènes étranges et ainsi aider à la transition vers un nouveau cadre de référence. Cela expliquerait potentiellement la profusion de narratives antebellum qui a précédé la Première Guerre Mondiale. Mais regarder simplement la fin du monde en face n'amène pas forcément une société terrifiée très loin. Ce qu'on appelle les apocaporns (si on garde la terminologie anglaise) nous plonge, en effet, dans des scénarios catastrophe, mais qui n'ont pas d'autres conséquences que l'engourdissement de leur public. Au lieu d'offrir des pistes vers la mobilisation, ceux-ci fonctionnent plutôt comme des obstacles⁵. Ainsi, l'avantage que les récits d'anticipations ont sur d'autres types de narration, est qu'ils permettent à la fois de regarder le moment de crise en face, tout en se projetant, grâce à leur structure intrinsèque, au-delà du cadrage diagnostique vers une solution hypothétique.

Bien que nous n'ayons décrit que deux fils narratifs — celui d'un futur dynamique d'un côté et d'un futur-dynamite de l'autre — l'histoire est pleine de ces rêveries futures. Dans des moments où l'avenir nous semble être pluriel, où plusieurs utopies s'affrontent, tout se joue sur le talent de celui qui nous convainc davantage. Le perdant risque — comme dans le cas de l'expressionnisme — de devenir illisible une fois que le cadrage dominant installe ses règles mnémoniques du jeu. Voilà donc le rôle que l'antithèse a dans ce chapitre : rendre visible et expliquer pourquoi pendant les années du modernisme et de son filtre de la machine-esthétique, la fantaisie architecturale scheerbatiennne ne trouvera nulle part sa place dans l'histoire.

L'intérêt du chapitre précédent a également porté sur la place que l'architecture joue dans ce mécanisme. Et bien que tous les récits d'anticipation ne portent pas pleinement sur une incarnation bâtie, les histoires que nous avons suivies nous offrent

140 Hans LUCKHARDT, 31 mai 1920, lettre à Gläserne Kette, cité dans Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 206.

141 David A. SNOW, Robert D. BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 1988, p. 203.

une bonne opportunité d'analyser la relation entre le mot et la ligne. L'architecture se révèle être la dernière étape d'un « dispositif stratégique de persuasion », où la spatialisation reflète les altérations que de nouveaux cadrages idéologiques induisent sur le corps de l'homo sapiens et sa demeure. La cabane primitive de Laugier se métamorphose devant nos yeux en hydrocentrale ou en théâtre de verre translucide. Et si nous avons dans les dernières pages suivi de près la construction spatiale des mondes alternatifs en partant de la littérature vers l'architecture, nous allons dans les chapitres suivants investiguer cette relation dans le sens opposé. A travers l'oeuvre que Bruno Taut réalise pendant la Première Guerre Mondiale, et, lors d'un volet plus contemporain, les projets que Lebbeus Woods conçoit pour et pendant la guerre de Sarajevo de 1992-1995, nous chercherons à mieux comprendre l'intérêt de déployer le dispositif de la SF en architecture.

« What Utopias are, are new Rorschachs. We pour our concerns and ideas out, and then in dreaming we fold the paper to open it again and reveal startling patterns. We may pour with a degree of intent, but what we make is beyond precise planning. Our utopias are to be enjoyed and admired: they are made of our concerns and they tell us about or now, about our pre-utopian selves. They are to be interpreted. And so are those of our enemies. »⁶

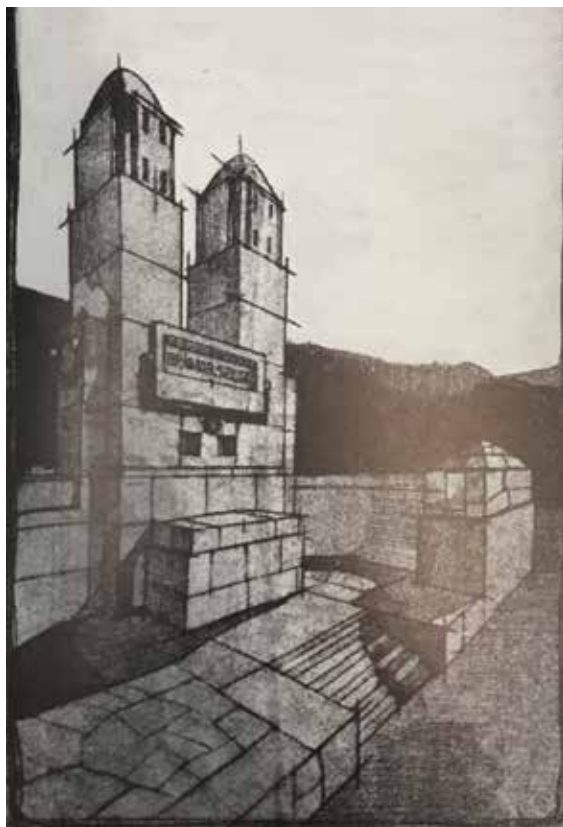
142 China MIÉVILLE, « The Limits of Utopia », *Salvage*, 1er aout 2015, URL: salvage.zone/in-print/the-limits-of-utopia, consulté le 2 décembre 2016, donné sous forme de conférence lors du Nelson Institute Earth Day Conference, Madison, Wisconsin, 22 avril 2014, URL: <https://youtu.be/olKLMHqeGDg>.

L'apocalypse, le cimetière et la couronne de la ville, ou comment marcher au bord de la raison architecturale

Si lors du premier chapitre, à l'aube de la première guerre mondiale, nous avons pris la mesure des futurs pluriels et concurrents mis en avant par deux écrivains — F. T. Marinetti en Italie et Paul Scheerbart en Allemagne — notre deuxième arrêt s'effectue cette fois-ci sur des oeuvres architecturales nées au cœur de la catastrophe. Ainsi, dans les pages qui suivent nous allons étudier la forme et le fond des « utopies de verre » de Bruno Taut. Deux buts guident cette démarche. En employant le filtre de la théorie de la science-fiction et celle de la sociologie des mouvements sociaux, le premier est celui d'offrir une analyse de ce dispositif rhétorique, notamment dans le contexte de l'expressionnisme allemand. Qu'est-ce qu'Adolf Behne veut dire quand il déclare que « l'utopie n'est pas matière à rire »¹? Peut-on montrer qu'il s'agit en fait d'une posture militante? Quel rôle joue l'architecte et l'architecture dans cet exercice? Puis, en fin de chapitre nous allons relier le Glashaus de Cologne et la « trilogie de verre » de Bruno Taut avec ses œuvres théoriques — notamment Mimari Bilgisi (Connaissances sur l'architecture) — et architecturales de la fin de sa carrière. Ce deuxième axe d'investigation cherche à réévaluer l'ensemble de la carrière de l'architecte afin d'aller à l'encontre de la narration courante qui parle de son abandon des préceptes anarchistes et révolutionnaires après 1922. À la place, nous allons proposer une lecture qui identifie les connexions, les raffinements et les évolutions entre les idées utopiques qu'il formule pendant les années de guerre et la théorie d'un modernisme alternatif que Taut développe dans les années 1930. Cette dernière, se situant dans une position de fort antagonisme avec l'esthétique de la machine et de ce qu'on va appeler le Style International, se révélera être intimement liée à la figure du corps gélatineux scheerbartien. Mais avant tout, commençons par un état des lieux :

En 1917, de chaque côté des tranchées il y a des déjà des victimes. La guerre fauche la vie d'une grande partie de la première génération des futuristes, enterrant

1 cette phrase fait partie de la critique d'Adolf BEHNE de l'exposition *Ausstellung für unbekannte Architekten* d'avril 1919, cité dans Timothy BENSON, « Fantasy and Functionality: The Fate of Utopia », dans Timothy BENSON (dir.), *Expressionist Utopias*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 48.



à gauche, Antonio Sant'Elia, *Cimetière pour la brigade Azerro à Montefalcone*, 1916.

à droite, Pierre tombale d'Antonio Sant'Elia avec l'inscription: « To the Second Lieutenant Antonio Sant'Elia / War Volunteer / Who died a Holy Death for Italy / Facing the Hated Secular Foe / Of His Artistic Daimon / This Cemetery which now shelters him / Was the last Creation. »

Les deux images proviennent de Luciano CARMEL, Alberto LONGATTI, *Antonio Sant'Elia, the complete works*, New York: Rizzoli, 1988, p. 325 et font partie de la collection du Musei civici à Como. Traduction de la citation sur la pierre tombale tirée d'Esther DA COSTA MEYER, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, New Haven: Yale University Press, 1995, p. 189.

avec eux leur désenchantement croissant avec le mouvement. En ce qui concerne Antonio Sant'Elia, il s'éloigne aussi rapidement du groupe et s'inscrit le 5 juillet 1914 au Parti Socialiste — qui était inconditionnellement en faveur de la paix — et se retrouve vite parmi les élus du conseil municipal de la ville de Como². Il ne dessinera plus jamais dans la veine de la Citta Nuova et ses esquisses retrouveront ses influences sécessionnistes. Comme il n'avait jamais réellement soutenu les propos belliqueux de Marinetti, le jour où l'Italie déclare la guerre, il semble avoir réagi avec de longs jurons envers le gouvernement, la patrie et le conflit³. Dans son autobiographie, Carlo Carrà révèle que Sant'Elia se détache des parties combattantes de son Manifeste et même Marinetti admet, dans une lettre à Ramperti, que l'architecte était en réalité un fervent opposant au conflit⁴. Néanmoins, il se porte volontaire au mois de mai et est déployé sur le front en juin 1915. Chargé à plusieurs reprises de dessiner les plans et les pierres tombales des cimetières construits ad hoc pour ses régiments, en juin 1916 il commence la conception de celui pour la brigade Arezzo à Montefalcone. Quelques mois plus tard, début octobre, il sera parmi les premiers soldats à y être enterré. Par la suite, sa mort sur le front et son service militaire exemplaire, ponctué par des décorations, offre l'opportunité à Marinetti de transformer sa mémoire, son travail et sa vie en celle d'une icône futuristo-fasciste.

En Allemagne, malgré leurs vues pacifistes, beaucoup d'artistes expressionnistes se retrouvent face au danger de se voir imposer le service militaire et de trouver également leur mort sur le front. Ils font tout leur possible pour ne pas être convoqués; ils arrêtent de manger, fument et boivent sans cesse pour affaiblir leur santé et être déclarés inaptes. Bruno Taut suit le même chemin: il déménage souvent pour être difficilement repérable par l'armée, il persuade ses employeurs de le déclarer indispensable à leur travail et entame lui aussi une grève de la faim en 1916⁵. Ces tactiques marchent et il n'est jamais appelé à combattre, mais la mort de son cher « Star Papa » le laisse dans un état de deuil profond et troublé par des sentiments d'orphelin⁶. Et plus la guerre perdure, plus il la subit difficilement. Vers le mois d'octobre 1917 il envisage même le suicide⁷ au lieu d'être obligé d'aller sur le front et de prendre part à ce « grand massacre des peuples »⁸. Peut-être dans un effort pour rester sain d'esprit, pendant les premières années de guerre Taut continue de dédier son temps à imaginer

2 Voir Esther DA COSTA MEYER, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, New Haven: Yale University Press, 1995, p. 173.

3 Ibid, p. 155, 182-3. D'ailleurs, les éléments les plus combattants de son manifeste futuriste, notamment les positions explicites anti-autrichiennes, font partie des modifications au texte amenées par le poète italien.

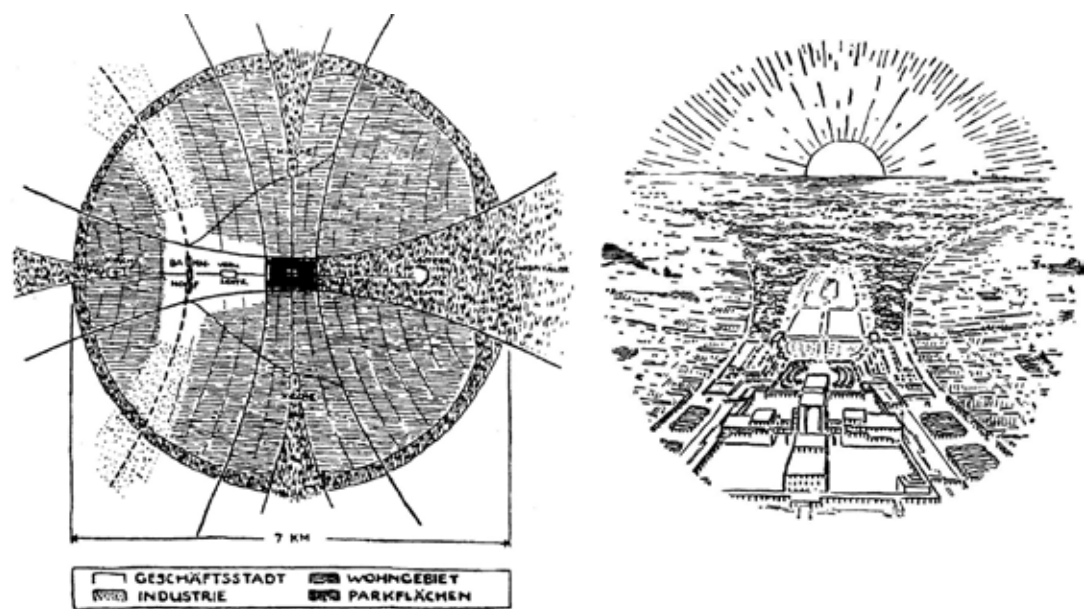
4 Ibid.

5 Deborah ASCHER BARNSTONE, « Hans Scharoun and the aftermath of the First World War », *The Journal of Architecture*, vol. 19, no. 6, 2014, p. 4.

6 Bruno TAUT, Lettre à son frère Max Taut, 30 Octobre 1915, cité dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbarth Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2014, p. 272.

7 Voir Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 44-45.

8 Bruno TAUT, *Une couronne pour la ville*, Paris: Éditions du Linteau, 2004 (1920), p. 75.



Bruno TAUT, Plan et vue du projet présenté dans *Une couronne pour la ville*, conçu en 1916 et publié en 1919.

Source: Bruno TAUT, Matthew MINDRUP, Ulrike ALTENMÜLLER-LEWIS (dirs., trad.), *The City Crown*, Surrey: Ashgate, 2015 (1919), p. 91, 92.

la paix, au départ dans la même veine de rêverie « concrète » qui a permis la réalisation du *Glashaus*. Mais comme il n'était pas temps de bâtir, son travail se présente d'abord à l'écrit sous la forme d'un livre manifeste proposant un urbanisme anti-conflit, en s'inspirant de son expérience en tant qu'architecte-conseil sur les cités jardins pour le DGG (*Deutsche Gardenstadt Gesellschaft*)⁹. Conçu en 1916, mais publié seulement après la guerre, l'ouvrage *Une couronne pour la ville (Die Stadtkrone)* présente des idées qui sont à la fois radicales, tout en restant selon Taut dans le champ du plausible. Cet ouvrage — qu'on peut considérer comme étant un avant-projet des « utopies de verre » de l'architecte — contient déjà les germes de sa vision pour une modernité alternative. Quels sont donc ses points forts et pourquoi l'architecte va-t-il vite le juger insuffisant?

Déterminé à prouver la viabilité de ses propositions, l'ouvrage est rempli de descriptions détaillées de ses établissements urbains pacifistes, abonde en chiffres et contient même un décompte de l'effort financier nécessaire: une telle ville serait concentrée à l'intérieur d'un cercle d'un diamètre d'environ 7 kilomètres soit une surface totale de 38,5km²; la population idéale est établie à 300.000 habitants, voire 500.000 au maximum; 20km² sont destinés aux habitations, les rues de ces quartiers étant étroites, entre 5 et 8 mètres, afin de ne pas gaspiller de ressources; la distance entre la périphérie et le centre serait inférieure à 3km ou une demi-heure de marche; l'emplacement des industries serait à l'est, tout au long d'une infrastructure ferroviaire, pour épargner la ville de toute émission¹⁰; le centre serait marqué par un « couronnement » sur plan rectangulaire de 800 x 500 mètres, composé de quatre bâtiments abritant l'opéra, le théâtre, le centre communautaire, ainsi qu'une assemblée publique, orientés selon les points cardinaux et surmontés par un bâtiment cristallin qui aurait comme seule fonction d'incarner la sérénité et la tranquillité d'esprit rendues possibles par la pureté architecturale.¹¹ A l'opposé de la vision industrielle de Sant'Elia, son bâtiment-témoin du XXe siècle serait précisément ce couronnement, qui, à l'image des cathédrales pendant le Moyen-Âge, concentrerait toute l'impulsion créative de son époque. Tous les arts seraient réunis ici, cette construction matérielle devenant ainsi le symbole d'un nouvel ordre social dans un esprit communautaire pacifiste. À l'échelle du territoire, la silhouette de ces villes serait une progression rythmique vers le sommet, s'inscrivant dans une longue histoire internationale de l'architecture que Taut retrace depuis le Mont Saint-Michel jusqu'à Angkor Vat, de la grande mosquée d'Adrianoples jusqu'aux pagodes indiennes, ou encore des temples

9 Association fondée en novembre 1902 dédiée à la dissémination des informations et la construction des villes-jardin inspirées par les principes énoncés par l'anglais Ebenezer Howard. Les dix années avant la première guerre mondiale représentent leur période la plus prolifique. Publiant même leur propre revue *Gartenstadt* à partir de 1906, et bénéficiant de beaucoup de connections dans le cercle du Werkbund, leurs initiatives étaient déjà populaires avant le début de la guerre. Presque chaque ville - de Hamburg à Dresden et de Berlin à Munich - avait sa propre branche de la DGG, ainsi que des nombreux projets de construction en cours. Taut réalise lui-même un tel projet dans le nord-est de Berlin entre 1913-16 à Falkenberg. Voir Theresa HARRIS, *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931*, thèse soutenue à Columbia University, 2012.

10 Bruno TAUT, Matthew MINDRUP, Ulrike ALTENMÜLLER-LEWIS (dirs., trad.), *The City Crown*, Surrey: Ashgate, 2015 (1919), p. 86-87.

11 Ibid, p. 89-90.

chinois jusqu'à l'acropole grecque. Les bâtiments sont à peine esquissés, car Taut veut seulement démontrer un principe, et ne pas figer complètement la carte du chemin¹².

À travers la cité-jardin, Taut proposait ainsi un modèle de dispersion urbaine contrôlée, un antidote à l'étalement spontané qui avait déjà envahi la périphérie berlinoise, mais qui constituait en même temps une plate-forme nouvelle pour la mise en scène de scénarios sociaux alternatifs¹³. Dans le contexte de la guerre il pourrait s'agir en fait d'une stratégie typiquement scheerbartienne d'épanouissement spirituel: donner à l'homme une tâche à accomplir collectivement, un objectif excessivement ambitieux et pacifiste, comme par exemple la construction d'architectures inspirantes à grande échelle comme une « couronne de la ville », à l'image des grandioses églises du Moyen-Âge. L'architecte scheerbartien, incarné si bien par Taut, est ainsi un agent social qui sauve le monde du conflit¹⁴.

« Il y a une notion à laquelle adhèrent riches et pauvres, et dont on perçoit partout l'écho, une notion qui, pour ainsi dire, annonce un christianisme d'une forme nouvelle: l'idée sociale. Le sentiment de devoir contribuer, à sa manière, au bien-être de l'humanité, de devoir lutter pour le salut de son âme, pour soi-même et donc aussi pour d'autres, et de devoir se sentir solidaire de tous les hommes, ce sentiment vit, ou du moins sommeille en chacun de nous. Le socialisme, au sens apolitique ou supra politique, entendu non pas comme une forme de domination, mais comme la simple relation des hommes les uns avec les autres, enjambe l'abîme qui sépare les classes et les nations, et relie les hommes entre eux. Si aujourd'hui, quelque chose peut couronner la ville, c'est bien l'expression de cette idée. »¹⁵

Pour Taut, même si ses rêves étaient fort ambitieux, son optimisme militant était alimenté par l'activité de la DGG avant la guerre, y compris la sienne. Mais vers 1917, il perd sa confiance en l'être humain et commence à penser que pour éviter les querelles stupides et meurtrières du monde, ces solutions raisonnables comme la création d'un beau cadre de vie similaire à son *Stadtkrone*, seraient insuffisantes. Au mois de novembre il écrit à sa femme:

« Hier matin tout s'est éclairé à mes yeux: le *Stadtkrone* est dépassé. Construire de belles villes et les couronner ne conduit pas les peuples très loin — il faut leur montrer les grandes hauteurs solitaires et les engager dans des tâches si gigantesques que tout soit subordonné à ces seules tâches. La beauté au-dessus de tout. Et peu importe si l'esclavage n'est pas bridé, tant que les peuples ont une tâche unique et ne peuvent plus penser à des guerres et à des querelles stupides. »

12 Bruno TAUT, cité dans Theresa HARRIS, op. cit., p. 139.

13 Panos MANTZ, *La ville-paysage. Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*, Genève: Metis Presses, 2008, p. 68-69.

14 Christine Angela KNOOP, « Architecture and Utopia in Scheerbart's Rakkox der Billionär », dans Thomas BALDWIN, Margaret RIGAUD-DRAYTON, *Text and Image in the Modern European Culture*, Lafayette: Purdue University Press, 2012, p. 119.

15 Bruno TAUT, *Une couronne pour la ville*, op. cit., p. 80.

Suite à son abandon du *Stadtkrone* et poussé par le conflit jusqu'au bord du suicide¹⁶, que peut donc faire cet architecte héritier de la philosophie anarcho-pacifiste scheerbartienne face à l'apocalypse? Penchons-nous sur la trajectoire de Bruno Taut depuis les difficiles dernières années de la guerre jusqu'en 1921, car pendant cette période l'architecte commence un travail sur un triptyque souvent baptisé « la trilogie de verre ». Il s'agit des livres *Architecture Alpine* (conçu en 1918, publiée en 1919), *La dissolution de la ville* (publié en 1920) et la pièce de théâtre *Le constructeur du monde* (conçue en septembre 1919, publiée en 1920). A ceux-ci on ajoutera une sorte de quatrième mousquetaire, le manuscrit du film *Les galoches du bonheur* qu'il avait partagé en 1920 avec ses compagnons de la chaîne de verre. Nous allons ainsi suivre le libre mélange entre les mots et les lignes, entre le récit littéraire et architectural, et la mise en image parfois littérale que Taut fait de l'œuvre de Scheerbart. Si le premier chapitre de cette thèse a établi l'intérêt d'invoquer la narration dans des moments de crise — ou de cassage de cadrage — dans les pages qui suivent nous allons décortiquer le dispositif rhétorique de l'utopie afin de montrer la posture militante de ce type de récit, qui s'avérera être une composante fondamentale dans le rassemblement des individus en des acteurs collectifs. L'analyse reposera sur une lecture parallèle entre le fond et la forme de la « trilogie de verre » et s'appuiera sur le travail de l'écrivain China Miéville, du théoricien de la science-fiction Darko Suvin, de la sociologue Ruth Levitas, ainsi que des chercheurs David Snow, Robert Benford et Francesca Polletta. Ici, au cœur des violences guerrières qui ont marqué 1917, nous observerons donc le récit architectural du corps gélatineux, son « habitat omniforme » tauttien et ses franches intentions militantes.

16 Sur papier, Marinetti est le seul à s'épanouir pendant la guerre après être devenu une redoutable arme de propagande militaire italienne. En réalité, le conflit lui coûte cher car une grande partie de ses camarades, donc de la première génération des futuristes, avait déjà trouvé la mort sur le champ de bataille.

Propos sur la fantaisie de la translucidité: Fond et forme dans les « utopies de verre » de Bruno Taut.

Une métamorphose littéralo-architecturale: de *Rakkóx, le milliardaire* à *l'Architecture Alpine*

« si d'un côté je ne puis consentir à tout ce qui a été dit par cet homme (...) d'un autre côté, je confesse aisément qu'il y a chez les Utopiens une foule de choses qui je souhaite voir établies dans nos cités.

Je le souhaite plus que je ne l'espère. »¹

La fascination de Paul Scheerbart concernant la profession d'architecte peut être retracée à la charnière entre les siècles, quand en 1900 il écrit une histoire centrée autour de Rakkóx, un personnage « courtaud, compact, avec une grosse tête », barbe, cheveux et costume de couleur gris.² Caricature réussite du capitaliste milliardaire, sa seule occupation est l'accroissement permanent de sa fortune par tous les moyens, et rapidement la solution militaire devient extrêmement attractive. « Inventer en vitesse nouveaux soldats, avec mode d'emploi. »³ dit-il au Département des Inventions où travaillent deux cents génies. Vingt-quatre heures de travail intellectuel intensif plus tard, les nouveaux soldats ne sont pas identifiés parmi les hommes (insuffisants, trop faibles, trop inhibés), ni chez les automates (trop onéreux), mais dans le règne animal (bien meilleur marché). Rakkóx n'apprécie pas leurs propositions, mais une suggestion « d'utilisation des harengs lors des conflits sous-marins »⁴ pousse la recherche vers la technique de guerre dans les grands fonds. Inspiré par les idées d'un super génie,

1 dernières phrases du Livre II, Thomas MORE, Victor STOUVENEL (trad.), *L'Utopie de Thomas Morus, traduction nouvelle*, Paris: Pailin, 1842 (1516), p. 293. Le texte original de l'édition anglaise est légèrement différent: « I cannot perfectly agree to everything he has related. However, there are many things in the commonwealth of Utopia that I rather wish, than hope, to see followed in our governments. » Voir Thomas MORE, Stephen DUNCOMBE (dir.), *Utopia*, Wivenhoe: Minor Compositions, 2012 (1516), p. 190. Edition complète du livre, y compris les notes marginales incluses dans les premières éditions et souvent absentes des éditions suivantes.

2 Paul SCHEERBART, *Rakkóx le milliardaire*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1900, cité dans Daniel WALTHER, *La Science-fiction Allemande. Étrangers à Utopolis*, Paris: Presses Pocket, 1980, p. 67. Vous pouvez lire cette nouvelle dans les annexes, à la page 329.

3 Ibid, p. 61.

4 Ibid, p. 63.

Schultze-le-Septième, et ses propositions ultra-nationalistes⁵ d'assèchement localisé des fonds marins et la création d'États idéaux à régime unique (parlementaire, césarien, carnavalesque, anarchiste etc.) sous des coupes gigantesques - jugées intéressantes mais trop chères - Rakkóx passe une commande pour dix mille sous-marins de première qualité.

Le lecteur croit alors avoir déjà deviné la suite violente de l'histoire. Néanmoins Scheerbart court-circuite ses attentes grâce à un jeune inventeur à l'allure héroïque — visage rasé de près, teint hâlé et resplendissant de santé. Il s'appelle Kasimir Stummel et sa proposition pour le milliardaire affamé de pouvoir est la domination du monde non pas à travers la coercition et la force, mais par la culture via la création d'une architecture colossale:

« Si l'on veut bâtir en dimensions réellement impressionnantes, il est recommandé de faire usage de la nature existante de telle manière qu'en fin de compte on ait l'impression que vous en avez profité pour créer en même temps la nature originale. (...) Que pensez-vous, monsieur Rakkox, non plus de la stylisation de fragments rocheux isolés mais d'une expérience qui consisterait à transformer un rocher tout entier en une oeuvre architectonique? »⁶

Et cette stylisation de grandes masses rocheuses en une oeuvre d'art architectonique pourrait par la suite s'étaler pendant quelques générations à l'échelle planétaire. Rakkóx est séduit et il se voit déjà devenir de plus en plus illustre. Bientôt on l'idolâtrera.⁷

« Acheter immédiatement petite montagne si possible avec glacier dans but architectural. »⁸

Les palais montagneux de Stummel sont rapidement en cours de construction le long de la côte ouest de l'Amérique du Sud et cinq cents mille hommes y travaillent⁹. De nouvelles machines creusent de vastes cavités au sein des montagnes. Certaines d'entre elles sont transformées en formes architectoniques carrées, d'autres profitent de compositions avec des courbes complexes. À l'intérieur, les salles cyclopéennes bordées de murailles à pic de deux cents mètres, lisses comme un miroir, s'étalent en tous sens, en hauteur, en profondeur, ou sur les côtes. Il y a même un pic *Kasimir*, sa cime entièrement coupée au profit de l'éclairage zénithal des salles:

« La nature sera mille fois battue. »¹⁰

5 Selon Schultze-le-Septième, ces États submergés auraient l'avantage de tenir naturellement à l'écart toute « vermine » menaçant de rompre l'harmonie politique instaurée. Ibid, p. 66.

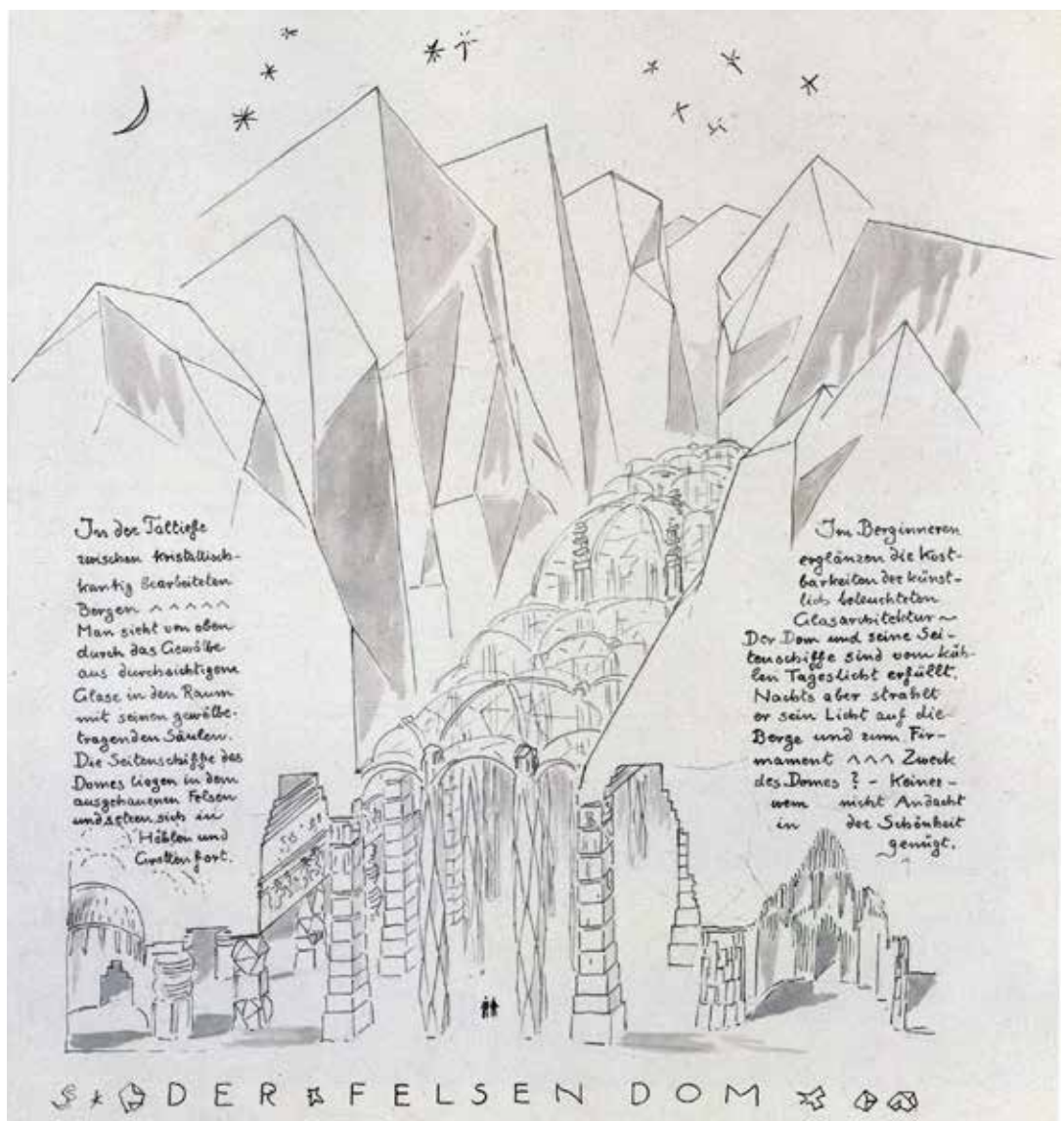
6 Ibid, p. 69.

7 Ibid, p. 72.

8 Ibid, p. 69.

9 Ibid, p. 72.

10 Ibid, p. 76.



Bruno TAUT, extraits d'*Architecture Alpine*, ouvrage conçu en 1918 et publié en 1919.

Source: Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, Paris: Éditions du Linteau, 2005 (1919), folio 11, 18. L'édition de 1919 est consultable en ligne sur le site de l'Université de Heidelberg, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919a/0032>.

Dix-sept ans après que Scheerbart écrive ces lignes, et deux ans après sa mort, Bruno Taut subit de plus en plus difficilement la guerre. Plus elle perdure, plus ses positions radicales s'intensifient. Dans les mêmes mois pendant lesquels il envisage de mettre fin à ses jours, il prend une autre décision: se soulever, au moins intellectuellement, contre les atrocités du conflit en brandissant une arme qui ne serait pas la baïonnette, ni son architecture « raisonnable » du *Die Stadtkrone*¹¹, mais en faisant appel — à la façon de Paul Scheerbart — au pouvoir de l'imaginaire. Cette stratégie nouvelle visant à contrecarrer la folie meurtrière du conflit impérialiste — responsable aussi de la mort de l'écrivain qu'il vénérât comme un véritable « poète de l'architecture »¹² — est modelée précisément sur l'oeuvre de ce dernier. Assumant un rôle similaire à celui de Kasimir Stummel, le héro-architecte décrit dans l'histoire *Rakkóx, le milliardaire*, Taut conçoit un nouveau type de manifeste anti-guerre intitulé *Architecture alpine*, rédigé au cours du printemps et de l'été 1918. Pensant sans cesse à Scheerbart, ce travail est une sorte de mise en image à travers le langage architectural du projet en roche et verre du personnage Stummel. Sur trente planches en encre et aquarelle, les cimes des mêmes montagnes — les Andes — sont façonnées, taillées et polies au-dessus de la zone de végétation¹³. On taille « dans le rocher les nefs latérales, qui se prolongent par des cavernes et des grottes. » Il y a même une cathédrale, qui sert « juste à ceux qui refusent de se satisfaire du recueillement dans la beauté. »¹⁴ Et la figure de l'avion est détournée de son destin militariste:

« Des avions et d'autres aéronefs emmènent des personnes heureuses d'être délivrées de la maladie et de la souffrance par la contemplation de leur oeuvre: moments de pure félicité. Voyager! Et découvrir ainsi l'oeuvre accomplie, à laquelle, dans une région lointaine, on a participé à sa manière! Que la Terre, qui n'était encore qu'un séjour hostile, devienne une demeure accueillante! »¹⁵

Le projet Stummelien est ensuite appliqué par Taut sur la surface entière du monde, des contrées rocheuses du Tyrol, aux lacs de l'Italie du Nord, aux îles Marshall et celle de Rügen (ancienne demeure de Scheerbart pendant quelques années), en Asie, mais aussi sur les étoiles. Il juge la tâche d'une difficulté prodigieuse, nécessitant des sacrifices considérables¹⁶, un coût énorme qui va tendre les forces de l'homme à

11 Écrit en 1916, cet ouvrage se présente sous la forme d'un livre, Taut présente ses idées architecturales-urbaines anti-conflit traitant de la résurrection des « couronnes des villes », ainsi que de la « dissolution » des métropoles existantes. Publiées après la guerre, les idées de Taut sont à la fois radicales, mais semblent également plausibles, fortement inspirées de son expérience en tant qu'architecte-conseil pour le DGG (Deutsche Gartenstadt Gesellschaft). Dans *L'Architecture Alpine* il clarifie d'avantage sa désillusion avec le concept de « couronne de la ville ». En parlant d'une maison de cristal dans la montagne il affirme que « Bruno Taut n'avait pas le droit de convoquer le suprême, le vide, pour coiffer une ville. L'architecte et la brume des villes demeurent des contraires irréductibles. L'architecture ne peut pas être 'appliquée', même à des idéaux. Toute pensée humaine doit laisser parler l'art, et s'exprimer le désir de bâtir le plus intense, loin des chaumières et des casernes locatives. » Voir Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, Paris: Éditions du Linteau, 2005 (1919), folio 3.

12 Bruno TAUT, « Glasshausbriefe », *Frühlicht*, février 1920, cité dans cité dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit., p. 132.

13 Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, op. cit, folio 7.

14 Ibid, folio 11.

15 Ibid, folio 17.

16 Ibid, folio 10.



Wassili LUCKHART et Hermann FINSTERLIN (?), membres de la « chaîne de verre » sous le pseudonyme *Zachen* (pic) et *Prometh* (Prométhée), Montagnes-russes Albulabahn à Lunapark Halensee Berlin, 1920, dans Iain BOYD WHYTE, op. cit., p. 217-220. source: Ullstein Bilderdienst, Berlin / Getty images.

« Les montagnes nous lancent un défi (*Architecture Alpine*), la terre devient une génitrice féconde, toute matière élémentaire vit, et ce que nous bâtissons n'est que la mise en œuvre de son exigence, voilà le plus simple et le plus sûr (voir ma *Dissolution de la ville*). » Bruno TAUT, « Lettre 78 », 19 octobre 1920, dans Maria STAVRINAKI, Maria STAVRINAKI, *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris: Éditions de la Villette, 2009, p. 212.

l'extrême et jusqu'au sang et subordonnant toute leur industrie, qui saura s'adapter à ces « taches colossales (...) pour y faire face rapidement »¹⁷. Et le but? Aucun:

« Oui, dépourvu de finalités pratiques, et totalement inutile! Le souci de l'utilité nous a-t-il rendus plus heureux? On ne parle que de besoins, de confort et d'agréments - bonne et chère éducation — couteau et fourchette, chemins de fer et water-closets, et aussi canons, bombes, engins de mort! Ne vouloir que l'utile et l'agréable, sans avoir d'idée plus élevée, est ennuyeux, ennuyeux à mourir. »¹⁸

C'est dans ces conditions que se réveille dans l'Homme un goût exagéré pour le pouvoir, au prix de meurtres et de la misère. L'architecture alpine en est l'antidote, une grande idée directrice et pacifiste qui nous engage jusqu'au bord de l'esclavage; plus de temps et d'énergie pour penser à la guerre, plus besoin donc de parler de la paix¹⁹. L'instinct tueur de l'homme de 1917 semble ne pas pouvoir être maîtrisé autrement.

« Le coût est énorme, et quels sacrifices! — Mais pas par goût exagéré du pouvoir, ni au prix de meurtres et d'une grande misère. »²⁰ « Dans la guerre, l'Europe aura en tout cas montré à quel point elle savait mobiliser son énergie et sa résistance nerveuse. Si nous réussissons à canaliser ces forces dans une voie plus belle, la Terre sera véritablement une « agréable demeure ». »²¹

Le 25 août 1919, Taut publie dans la revue *Sozialistische Monatshefte* un complément littéraire à cette mise en image d'une architecture cristalline pacifique, sous la forme d'un discours fictif tenu le 24 avril 1993 par le Chancelier de l'Europe devant le Parlement européen²². Date jubilatoire pour ce peuple futur, leur immense chantier alpin fêtant déjà son 30ème anniversaire, preuve en est le promontoire sud du Monte Rosa, situé sur le lac Maggiore, entièrement re-dessiné jusqu'à une hauteur de 3000 mètres. Dans un moment de réflexion sur la source de cette volonté de fer de dédier une quantité inestimable d'efforts et de ressources pour une architecture à l'échelle planétaire — sans aucune fin voulue ou en vue — le chancelier affirme:

« Il fut un temps (il y a pas trop longtemps), quand la vieille Europe était endormie. Mais endormie avec les rêves les plus fous. Assassinat, vol, mensonge, pour utiliser un mot à l'ancienne: la guerre faisait ravages, il ne pouvait pas s'agir de la réalité. Enfin, la vieille Europe se réveilla de son rêve terrible, elle se réveilla quand elle n'était plus ennuyée, quand ses masses ouvrières, ses équipements, ses usines ont été orientés dans une direction différente de celle de la production de biens de consommation. (...) Messieurs, aujourd'hui l'Europe n'est plus ennuyée. Nous avons un objectif; »²³.

17 Ibid, folio, 16.

18 Ibid, folio, 16.

19 Ibid.

20 Ibid, folio 18.

21 « Prospectus de lancement — Hiver 1920 », dans *ibid*.

22 La forme de l'article est empruntée encore une fois à Scheerbart, notamment de son courte histoire de 1914 « Der Architektenkongress. Eine Parlamentsgeschichte », republiée par Taut dans le numero d'automne 1921 de sa revue *Frühlicht*. Voir Iain BOYD WHYTE, op. cit., p. 147.

23 Bruno TAUT, « Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament », *Sozialistische Monatshefte*, no. 25, LIII, 25 août 1919, p. 816-19. Traduction de l'auteur.

Scinder l'isthme de Corinthe. L'utopie en tant que test mental d'une hypothèse.

Le principal dispositif à travers lequel Bruno Taut décide de communiquer toutes ses intentions activistes d'enfanter un nouvel ordre mondial pacifiste, n'est pas sans controverse. Pour nous, ainsi que pour ses contemporains, les fictions utopiques à l'image de l'*Architecture Alpine* semblent jouer un rôle très particulier dans notre imaginaire collectif. On peut tout d'abord les considérer agréables, mais inoffensives. On se souvient de leur étymologie évoquant un *sans-lieu* (ou-) *heureux* (eu-)²⁴, et de leur premier synonyme dans le dictionnaire qui est « la chimère »²⁵, en concluant qu'il s'agit d'une sorte de récit de voyage imaginaire, des illusions fantastiques permettant à l'auteur et au lecteur de s'évader brièvement de sa propre réalité en rêvant de sociétés (plus) parfaites, mais impossibles. Parfois — si elles se prennent trop au sérieux — on invoque la célèbre critique sanglante de Marx et d'Engels²⁶, selon laquelle toute spéculation utopique est inutile et vouée à l'échec, car le noyau de leur vision est trop « statique » pour constituer un véritable projet révolutionnaire. Dans son ouvrage *Utopia as Method*, Ruth Levitas présente sous la forme de deux équations d'autres critiques, plus contemporaines et même plus virulentes: selon les détracteurs de ce dispositif, « utopie égale totalitarisme égale communisme égale Marxisme égale socialisme » et « communisme égale totalitarisme égale fascisme »²⁷. Elle explicite ensuite que cette liaison avec le totalitarisme vient précisément de la croyance utopique que l'humanité est d'une façon ou d'une autre perfectible, remodelable ou manipulable selon un schéma directeur défini de haut en bas, devenant ainsi une

24 Sur l'étymologie du mot voir par exemple Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979, p. 37.

25 Larousse donne comme liste des synonymes de l'utopie — dans cette ordre — la chimère, l'illusion, le mirage, le rêve, la rêverie et le songe. Voir www.larousse.fr, consulté le 3 mars 2017.

26 La critique faite par Marx et Engels aux « utopistes socialistes » — c'est à dire ceux appartenant à la filière Charles Fourier - Henri Saint-Simon - Robert Owen — a constitué un important réservoir théorique pour les détracteurs des utopies. Ils les attaquent sur plusieurs fronts, estimant que penser le changement à travers le dispositif de l'utopie serait (1) une erreur tactique, un piège politique à éviter à tout moment car l'élaboration et le débat d'un tel monde alternatif est trop chronophage et détourne de l'énergie des autres activités politiques réellement révolutionnaires; (2) une erreur stratégique, Marx et Engels rejetant le fait qu'un changement radical est possible autrement qu'à travers une révolution violente du prolétariat; ils dénoncent ainsi comme un voeu pieux les idées pacifistes des utopistes qui souhaitent guider le chemin de l'humanité à travers la force de l'exemple, en se positionnant dès le départ au dessus de la logiques de classes en croyant que l'ensemble de l'humanité — y compris les classes aisées — accepterait volontairement une organisation alternative pour des raisons purement morales; (3) une erreur méthodologique, car penser l'utopie avant la révolution serait prématuré, parce qu'il serait impossible de penser la structure d'une société future radicalement différente de celle présente, et il y aurait un véritable risque d'inclure une partie conséquente de la pensée qui sert le pouvoir déjà en place; (4) une erreur morale, car les véritables habitants de cette société future, c'est à dire le prolétariat, doivent garder l'autonomie de définir leur propre société sans se voir imposé de haut en bas une logique extérieure à eux; les prétentions de « messianisme élitiste » de l'utopisme socialiste porterait donc atteinte au droit du prolétariat à l'auto-émancipation; (5) finalement, une autre reproche de la pensée de Fourier, Saint-Simon et Owen serait la nature « statique » des utopies qu'ils produisent, fondées comme des réponses aux besoins fixes et immuables d'un être humaine normé et n'offrant donc que des cadres trop ternes, voir rigides, oppressifs et réactionnaires, incapables d'accommoder quelque besoin nouveau. Voir Roger PADEN, « Critique of the Utopian Socialists », *Utopian Studies*, vol. 13, no. 2, 2002, p. 67-91.

27 Ruth LEVITAS, *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, p. 7.

sorte de lit de Procruste imposé à travers la répression et la violence²⁸. Et finalement, dans une note plus culturelle on peut se tourner vers les leçons du passé récent, car comme l'historien d'art Robert Hughes l'a clairement formulé, la culture du XXe siècle abonde de programmes utopiques, dont le succès était attendu, à tort, par nos « grand-parents culturels » sous l'égide d'un supposé destin historique²⁹: « elles étaient dessinées, conçues, débattues et parfois même construites, et ce processus nous a montré que les villes idéales ne fonctionnent pas (...), il semble qu'à l'instar des plantes nous ayons besoin de la merde des autres comme nutriment. »³⁰ En 1964, le modérateur Horst Krüger ouvre même un débat sur le sujet entre Ernst Bloch et Theodor Adorno en affirmant que:

« Today the word 'utopia' does not have a good sound to it. It has been depreciated and is used primarily in a negative sense to mean 'utopian'. There is something anachronistic about our theme and our terme as well. »³¹

Malgré ces deux étiquettes péjoratives — « inutile » d'un côté, « dangereuse » de l'autre — avant de ranger l'utopie au rayon de l'agréable mais futile littérature d'évasion, la question suivante devrait être posée: pourquoi cette forme (évidemment hasardeuse) de fiction a-t-elle marqué depuis Thomas More si fort l'histoire des siècles qui ont suivi? Ou autrement dit, pourquoi un architecte — comme Bruno Taut, mais aussi tant d'autres — choisirait de transmettre ses idées à travers un medium si controversé? Quels sont les avantages qui font le contrepois à ces risques considérables? Dans les pages suivantes, la symbiose que Taut construit entre le récit et l'architecture utopique se dévoilera comme la marque d'un complexe dispositif de persuasion mis en place afin d'essayer de rallier les lecteurs à sa cause anarcho-pacifiste. Il s'agit bien sûr d'un positionnement profondément activiste, où le duo narration-architecture sert à une agréable, voire même subversive, tentative de collectivisation de l'idéologie de l'auteur. En un mot, l'architecture baignée dans les couleurs de la fantaisie — aussi bien en prose qu'en dessin — va se révéler être un excellent instrument d'analyse et de transmission de visions socio-économiques radicales. En s'appuyant sur les utopies qui militent haut et fort, dans le vide imaginaire provoqué par les événements autour de 1917, à franchir la barrière de l'hypothétique et de s'insérer dans le réel, observons maintenant de près les promesses et les pièges d'une telle démarche :

« If you know from where to set sail, with a friendly pilot offering expertise, it should not take you too long to reach Utopia. Since the first woman or man first yearned for a better place, dreamers have dreamed them at the top of the mountains and cradled in hidden

28 Ibid. p. 9, 176.

29 Robert HUGHES, *The Shock of the New*, New York: Alfred Knopf, 2009 (1980), p. 164.

30 Robert HUGHES (1982), « Trouble in Utopia », episode 4, *The Shock of the New* (documentaire), episode 4, Londres: BBC.

31 Ernst BLOCH, Theodor ADORNO, Horst Krüger, « Something's Missing: A discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of Utopian Longing » (1964), dans Ernst BLOCH, *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge: MIT Press, 1996 (1988), p. 1.



Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, propositions pour la chaîne de Ratak et l'île de Rügen, folios 22, 24.

Source: La bibliothèque digitale de l'université de Heidelberg.

valleys, above clouds and deep within the earth — but above all they have imagined them on islands. »³²

Comme China Miéville le dit de manière si élégante, cela ne prend pas beaucoup de temps d'atteindre les terres de l'Utopie, car « seulement la plus fine étendue d'océan la sépare du continent. Pour un quelque part si fameusement et constitutivement nulle part, ce non-lieu de l'Utopie est très proche de la rive. »³³ Selon l'écrivain, pour prouver cela il suffit de regarder la référence principale de ces endroits, « le centre du grand archipel de dissidence et d'espoir » qui se trouve depuis 1516 sur la fameuse île de Thomas More³⁴. Un simple canal sépare le continent de ce lieu *heureux*, bien qu'il ne s'agisse pas d'un élément topographique naturel. Aucune île n'existait au départ. Avant de pouvoir enfanter sa société idéale, c'est le roi Utopus lui-même qui ordonne à ses hommes de couper ses terres du continent.

« (...) (king Utopus) designed to separate them from the continent, and to bring the sea quite round them. To accomplish this he ordered a deep channel to be dug, fifteen miles long; and that the natives might not think he treated them like slaves, he not only forced the inhabitants, but also his own soldiers, to labor in carrying it on. As he set a vast number of men to work, he, beyond all men's expectations, brought it to a speedy conclusion. And his neighbours, who at first laughed at the folly of the undertaking, no sooner saw it brought to perfection than they were struck with admiration and terror. »³⁵

L'envergure de cette tâche est comparée par More — en posture à la fois d'auteur mais aussi de personnage — comme étant même plus importante que la percée du canal de l'Isthme de Corinthe. Transformer la péninsule Péloponnésienne en une île, afin de permettre le passage des navires entre le golfe Saronique de la mer Égée et celui de Corinthe dans la mer Ionienne, est un rêve qui date depuis l'Antiquité. Les premiers efforts commencent au 7^e siècle av.-J.C., et même l'empereur romain Néron dédie 6000 esclaves au projet. À l'heure où Thomas More mettait son *Utopie* sur papier, cette idée n'était toujours pas accomplie. L'histoire a documenté de nombreuses tentatives manquées pour percer les 6km de terre de l'isthme, mais le succès n'arrive qu'en 1893. Or, pour détacher l'île de l'Utopie du continent, il faut pouvoir reproduire quatre fois ce même effort. Cette manipulation environnementale extrême, qui souligne qu'une

32 China MIÉVILLE, « 'We are all Thomas More's children' — 500 years of Utopia », introduction à l'ouvrage Thomas MORE, China MIÉVILLE (introd.), Ursula LE GUIN (contrib.), *Utopia*, Londres: Verso, 2016, cité dans *The Guardian*, 4 novembre 2016, consulté le 10 février 2018, URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/04/thomas-more-utopia-500-years-china-mieville-ursula-le-guin>

33 Ibid. Original: « (o)nly the thinnest stretch of ocean separates (it) from the mainland. For somewhere so famously and constitutively nowhere, this no-place Utopia is very close to the shore. »

34 Thomas MORE, *L'utopie (De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia)*, Louvain: Dirk Martens, 1516. Malgré son format inhabituel, l'ouvrage a eu un tel succès qu'il a du être réédité seulement quelques mois après sa sortie et par après rapidement traduit dans de nombreuses langues, y compris en français. En France, pendant les Lumières, il était parmi les livres de littérature européenne moderne les plus lus. Le terme d'« utopie » est ensuite repris de nombreuses fois, entrant dans le langage commun avec les grands projets socialistes du XIX^e siècle, l'usage du mot augmentant constamment depuis. China MIÉVILLE, *ibid.* Original: « (...) the center of that great archipelago of dissent and hope ».

35 Thomas MORE, Stephen DUNCOMBE (dir.), *Utopia*, Wivenhoe: Minor Compositions, 2012 (1516), p. 84. Édition complète du livre, y compris les notes marginales incluses dans les premières éditions et souvent absentes des éditions suivantes.

habitation alternative du territoire ne peut commencer avant l'accomplissement d'une séparation spatiale physique (ou plus tard temporelle³⁶), devient ainsi le geste fondateur des utopies. La perfection physique de l'île à la fois topographique et architecturale — qui selon les bonnes moeurs de la Renaissance repose sur le principe de la symétrie — est censée se refléter par la suite directement dans le caractère et les relations humaines de ses habitants³⁷. Ainsi, le registre utopique est essentiellement dédié à la construction des mondes, et intimement ancré dans l'acte architectural. Et cette idée que l'art en général, et l'architecture plus précisément, est l'élément central autour duquel se tisse toute société alternative va rester vivante jusqu'au milieu du XXe siècle. Suivant cette pensée, en Allemagne, l'excentrique écrivain Paul Scheerbart murmure doucement à l'oreille de Bruno Taut ses prophéties en verre³⁸, tandis qu'en Italie les futuristes dédient leur vie au même credo.

En outre, la première édition du fameux texte de More commence avec une juxtaposition particulière: d'un côté on peut admirer une illustration de l'île d'Utopie, tandis que de l'autre on découvre un échantillon de l'alphabet particulier du peuple fictif qui y réside. Quatre siècles plus tard, on ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec la publication du manifeste de l'architecture futuriste — né du mélange des lignes de Sant'Elia et des mots de Marinetti — ou de reconnaître le même type d'alliance entre Scheerbart et Taut. Le dessin et le langage — ou l'architecture et la narration — sont ainsi mis en parallèle, comme deux parties indispensables afin de submerger pleinement le lecteur dans la fiction présentée par la suite. Pour comprendre l'intérêt de cette juxtaposition, il faut se rappeler que dans l'anglais de More et jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le mot « fiction » était synonyme d'« hypothèse »³⁹.

36 Jusqu'à l'aube de la révolution industrielle, cet *ailleurs* est typique du genre, l'action ayant toujours lieu sur l'île du capitaine Nemo ou celui de dr. Moreau, sur la lune de Lucian ou celle de Swift, au Paradis Terrestre ou dans la Vallée des Morts de Gilgamesh; l'*ailleurs* était suffisant pour court-circuiter l'automatisme de perception sur la réalité. Toutefois, comme l'académicien Darko Suvin le souligne, cet espace alternatif est un locus plausible seulement avant le XVIIIe siècle, quand le pouvoir se quantifiait en termes spatiaux, c'est-à-dire par la taille de l'emprise de terre qui appartenait aux propriétaires féodaux. Mais la révolution industrielle provoque un bouleversement, car lors de la montée en puissance du mode de production industrialo-capitaliste il se met en place une logique de croissance linéaire basée sur l'unité du *temps*. À partir de ce moment, tous les aspects de la vie deviennent dépendants de ce rythme dicté par les salaires ou les profits *futurs* et le temps se spatialise, devenant l'équivalent de l'argent et ainsi des choses quantifiables. Il s'instaure ainsi une forte tendance d'extrapolation temporelle et même l'opération de distanciation des utopies suit ce chemin, pour se déplacer de *l'ailleurs* vers *l'avenir*. Chez quelques auteurs, ce changement spatio-temporel permet aux textes d'acquérir des traits d'activisme même plus prononcés, car l'idée de l'anticipation suggère au lecteur une certaine possibilité que l'univers alternatif proposé puisse devenir réalité dans son propre espace implicite. La différence d'orientation dans le temps entre les narrations de More et de Taut — ce basculement entre *l'ailleurs* vers le futur — trouve donc son explication dans les conditions induites par la révolution industrielle et engendre des conséquences palpables dans le caractère militant de l'oeuvre. Voir Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979, p. 72-74.

37 Walter DAVIS, « Thomas More's *Utopia* as Fiction », *The centennial review*, vol. 24, no. 3, été 1980,, p. 261.

38 Reyner BANHAM, « The Glass Paradise », février 1959, dans Mary BANHAM, Paul BARKER, Sutherland LLYAL, Cedric PRICE (dirs.), *A Critic Writes: Selected essays by Reyner Banham*, Berkeley: University of California Press, 1999 (1996), p. 38. Original: « Prophecy uttered in the right ears at the right time, he scores more heavily than many other writers of his day ».

39 Walter DAVIS, op. cit., p. 253.

« (...) his was the new Humanist conception of fiction as persuasion. (...) what More thought fiction was (in itself rather than in its function): it was not a realistic imitation of people, manners and society (such as we take it to be in the modern novel); nor was it a mere convenient explanation that will suffice, for the moment, to explain something (such as in legal fiction), nor was it mere wish-fulfilment (as in fantasy-writing). It was a hypothesis or exploration, an image in words of what might be true or should be true. What was important was that it take up ideals and somehow test them, as hypothesis is tested, in its action. (...) But fiction as a rhetorical rather than scientific hypothesis — not to be verified by the facts but rather to be validated as good by the fact that men accepted it and (it was hoped) tried to live by it. (...) The invitation Thomas More held out to his contemporaries was to enter into a whole new way, a hypothetical way, of thinking about life. »⁴⁰

N'oublions pas Raphael Hythlodæus (ou Hythlodée), le voyageur qui découvre la fameuse île de More et sert de narrateur. Son nom de famille, formé de deux racines grecques (*uthlos*, vain babillage, propos futiles, balivernes et *daios*, adroit, expert, habile) se traduit littéralement par « expert en balivernes » ou « maître en bavardage »⁴¹, mais, pour reprendre Philippe Potié, ne signale pas « une duperie, mais bien (une) transcription, dans l'espace du langage d'une posture mentale qui 'désengage' moralement le sujet dans son rapport au réel. »⁴² Cette opération permet de produire du « véridique, un effet de réalité »⁴³ même dans cet *u-topos* (non-lieu), traversé par son fleuve *Anhydre* (sans eau), régné par sa capitale *Amaurote* (cité obscure). Cependant, en choisissant Raphael comme prénom de son personnage, More nous donne une autre clef d'interprétation du texte. Sa référence évidente aux noms angéliques nous amène à la figure des archanges. Elizabeth McCutcheon note que ces entités bibliques sont considérées comme les messagers de l'illumination et que Saint Raphael en particulier — qui tire son nom de l'Hébreux et se traduit par « la guérison de Dieu », « la médecine de Dieu », voire même « *medicus*, l'ange médecin »⁴⁴ — est traditionnellement le guérisseur de la cécité. Paul-Augustin Deproost explique:

« Raphael Hythlodée serait alors celui qui guérit le monde pour lui permettre de sortir des ténèbres de son aveuglement (...). 'Dieu qui guérit par le bavardage de Dieu' ne signifierait évidemment pas le premier degré d'une guérison par un discours futile et vain, mais la légèreté paradoxale d'une illumination par un discours en paraboles »⁴⁵.

Depuis l'avènement de l'humanisme, le registre utopique serait ainsi employé pour transmettre de la connaissance sous une forme ludique et subversive, en incitant ses lecteurs à se mesurer contre des hypothèses nouvelles ou inattendues,

40 Ibid, p. 252-253, 268.

41 Voir Paul-Augustin DEPROOST, « A la marge d'Utopia : de Thomas More à Pierre Gilles, dédicace ou préface? », dans Dirk SACRÉ, Jan PAPY (dirs.), *Syntagmatia. Essays on neo-latin literature in honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 210, nbp. 5,6.

42 Philippe POTIÉ, « New York, le nègre et le schizophrène », *Le Visiteur*, no. 16, novembre 2010, p. 43-54.

43 Ibid.

44 Elizabeth McCUTCHEON, « Thomas More, Raphael Hythlodæus and the Angel Raphael », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 9, no. 1, 1969, p. 23.

45 Paul-Augustin DEPROOST, *ibid.*

dans l'espoir que ceux-ci finiraient par les accepter et même les appliquer⁴⁶. Le pari de l'auteur serait que l'embrassement d'une dialectique entre " les-choses-comme-elles-le-sont " et " les-choses-comme-elles-devraient-être " aurait comme effet un monde empirique peut-être pas parfait, mais au moins meilleur⁴⁷. Le texte utopique, infusé généreusement par des références architecturales, devient ainsi l'exploration ou le test mental de l'hypothèse, conçu comme un dispositif rhétorique qui viserait à persuader le lecteur qu'une image est vraie ou devrait être vraie. Cette altérité imaginée n'est donc ni silencieuse, ni passive. En tant que genre, elle est construite pour perpétuellement franchir sa condition hypothétique et s'insérer dans le réel. L'utopie est activiste. Pour reprendre Adolf Behne:

« A utopia is...no laughing matter. »⁴⁸

46 Hanna GRAY, « Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence » cité dans Walter DAVIS, op. cit, p. 251. « The Renaissance humanists believed that education should equip a man to lead a good life, and that therefore the function of knowledge was not merely to demonstrate the truth of given precepts, but to impel people toward their acceptance and application. They believed also that men could be moulded most effectively, and perhaps only, through the art of eloquence, which endowed the precept with life, immediacy, persuasive effect, and which stimulated a man's will as well as informing his reason. »

47 Walter Davis, op.cit, p. 256.

48 cette phrase fait partie de la critique d'Adolf BEHNE de l'exposition *Ausstellung für unbekannte Architekten* d'avril 1919, cité dans Timothy BENSON, « Fantasy and Functionality: The Fate of Utopia », dans Timothy BENSON, op. cit., p. 48.

***La dissolution de la ville:
du « lit de Procuste » à l'habitat omniforme.***

Deuxième ouvrage de la trilogie de verre, *La dissolution de la ville* est probablement le plus important, de nombreuses idées développées dedans étant reprises par Bruno Taut tout au long sa carrière, notamment lors de son dernier ouvrage/traité d'architecture *Mimari Biglisi* (Connaissances sur l'architecture, 1938). Il est donc surprenant d'apprendre qu'il est le seul de la série à n'avoir jamais été traduit intégralement de l'allemand dans une autre langue. Néanmoins, si dans *Architecture Alpine* Taut semble avancer une vision poétique mais vague d'une utopie à la beauté cristalline, il effectue dans cet ouvrage un déploiement plus clair du projet anarcho-pacifiste à échelle territoriale. Pour mieux expliciter ces propos, l'analyse qui suit se base sur l'hypothèse que l'alternative proposée par Taut — son novum — n'interroge pas simplement la question de la densité de la présence humaine sur la Terre, mais pose essentiellement une relation fondamentalement différente du statu quo entre le corps et la nature. Pour révéler sa posture de symbiose et non pas de conquête, nous reprendrons dans les pages suivantes la lecture en anti-thèse entre le futurisme marinettien et l'expressionnisme scheerbartien développée dans le premier chapitre. Commençons donc avec une remarque faite par Lebbeus Woods sur le futurisme:

« The truth is, it is no longer possible to believe in the same future Sant'Elia and the other Futurists believed in. It is no longer possible to think, as they did, of the heroic power of great dams and busy factories, without thinking, too, of their ecological costs; not of the excitement of terraced apartment blocks pierced by soaring lift-shafts and stair towers, without thinking of urban centers chocked with banal skyscrapers, the centers of indifferent corporate networks; nor of the liberation promised by vast urban landscapes churning with the energy of omnipotent machines, without being aware of the economic inequities, political tensions, of the hunger, war and suffering that make up a growing part of their human geography. »⁴⁹

Est-elle également valable lorsqu'on parle des paysages montagneux de verre de l'*Architecture Alpine*? Peut-on penser les paysages humano-naturels de Bruno Taut

⁴⁹ Lebbeus WOODS, « Antonio Sant'Elia: The Architect and the Manifesto », *A+U*, no. 266, novembre 1992, p. 8.

comme la marque d'une symbiose entre notre espèce et la Terre? Au premier regard, l'idée d'une intervention esthétique montagnaise radicale à échelle planétaire nous semble être plutôt une démonstration de force et de domination aussi décisive que celle promue par les futuristes. Mais à l'époque, la dimension écologique n'existait pas encore. Même si les premières théories sur les gaz à effet de serre datent de 1896 — grâce à Svante Arrhenius⁵⁰ — il faut attendre encore quelques décennies pour que ces recherches mûrissent dans la conscience collective⁵¹. À l'époque de Sant'Elia et de Taut la capacité de la nature à accueillir nos rêves les plus audacieux semblait infinie. La bataille pour le futur ne prenait donc en compte que le facteur humain. Pour la doctrine futuriste et les relations qu'elle souhaite tisser entre le corps et la nature, l'homme *doit* se détacher des règnes naturels et entrer dans une symbiose avec la machine.

« (...) il faut reconnaître que nous aspirons à la création d'un type inhumain (...) Le type inhumain et mécanique construit pour une vitesse omniprésente sera naturellement cruel, omniscient et combatif. Il sera doté d'organes inattendus: des organes adaptés aux exigences d'une ambiance faite de chocs continus. — Nous pouvons prévoir dès aujourd'hui un développement du bréchet sur la face externe du sternum, qui sera d'autant plus considérable que l'homme futur sera meilleur aviateur, comme cela arrive au meilleur voilier chez les oiseaux. »⁵²

Les pairs de Gazourmah se projettent comme étant extérieurs au réseau de la vie, leur destin éternel étant cadré dans les termes d'une opposition perpétuelle contre les grandes forces de la nature qui doivent être amadouées à tout prix. Ce nouvel « homme multiplié aux parties remplaçables » virera dans un « *wonderland* futuriste »⁵³: son corps sera logé dans des bâtiments minéraux gigantesques à l'image des hydrocentrales grandioses d'Antonio Sant'Elia qui irradieront une « belle atmosphère couleur acier »; il s'assiera sur des meubles de ce même métal et lira des livres en nickel contenant jusqu'à cent milles pages⁵⁴; il se déplacera grâce à ses prothèses dynamiques tel que le train et l'automobile, l'ascenseur et l'avion, tandis que sa vision de la Terre sera exclusivement celle d'un *cosmos-comme-ressource*⁵⁵. Et comme Giovanni Lista l'explique, cette fantaisie de Marinetti ne peut, par sa structure, jamais aboutir à la paix:

50 Svante ARRHENIUS, « On the influence of carbonic acid in the air upon the temperature of the ground », *Philosophical Magazine and Journal of Science, série 5*, vol. 41, 1896, p. 237–276.

51 Will STEFFEN, Jacques GRINEVALD, Paul CRUTZEN, John MCNEILL, « The Anthropocene: conceptual and historical perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, vol. 369, no. 1938, 13 mars 2011, p. 845.

52 Filippo Tomasso MARINETTI, « L'homme multiplié et le règne de la machine », cité dans Giovanni LISTA, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015 (1911), sans page.

53 Voir Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1977, p. 85.

54 Ibid.

55 On emprunte une partie de cette formulation à Jason MOORE, « The Capitalocene, Part I: on Nature & Origins of our Ecological Crisis » (en ligne), URL: <http://www.jasonwmoore.com>, mars 2014, consulté le 15 février 2017, p. 4. Original: « nature-as-ressource ».

« Bien au contraire, il aboutit à un nouveau type de guerre, ultra-moderne et perfectionné. (...) le paradis terrestre futuriste, bien loin d'annuler la guerre, l'exalte. Il existe en effet une relation étroite entre la domination totale de la nature, la métallisation du corps et de l'environnement humain et la présence inéluctable de la guerre. Lorsque la terre n'est plus qu'une orange à presser, la violence envers la nature ne peut que se déchaîner, dans l'homme et en dehors de lui. »⁵⁶

Ainsi, dans ce système-monde carthésiano-marinettian, le corps humain n'a pas sa place sauf s'il est préalablement soumis à cette métamorphose stricte, contrôlée par un « lit de Procuste » d'acier, afin d'être capable de vivre dans la ville-machine, d'avoir le corps-machine, d'aimer l'esthétique-machine. Parallèlement, sa relation à la nature sera réduite à celle entre un moteur et son combustible. Et cette logique de pensée binaire tournant autour des pôles nature-société, survit jusqu'à aujourd'hui. Elle se retrouve dans le concept d'Anthropocène⁵⁷, qu'on emploie pour saisir tristement l'échelle géologique des conséquences que l'humanité a eu sur la Terre durant les deux derniers siècles, lors desquels l'Homme a suivi de très près le rêve marinettien.

Si les prétentions révolutionnaires de Gazourmah se révèlent finalement n'être que la marque d'une « qu'une grossière adhésion à la civilisation de la machine, dont il serait, par définition, le fruit »⁵⁸, le futur de « verre » expressionniste, lui, va à l'encontre totale de l'âge du Capitalocène. Hans Scharoun, membre actif de la chaîne de verre initiée par Taut, fait un compte-rendu clair de quelques reproches qu'ils font à leurs adversaires. Il dénonce « la technologie et la pensée systématique dérivée de la logique des machines, particulièrement la machine de guerre », la jugeant responsable d'une « perte générale de l'imagination ». En temps de paix, les conséquences en sont graves, car à l'aube du XXe siècle les villes européennes sont menées sans recours par une logique qui les amènent au bord de l'auto-destruction démographique, les plus démunis vivant dans de véritables tombeaux. Ce même échec de l'imagination aurait ensuite amené à la montée de « l'Anti-Architecte » suprême, qui a enveloppé pendant cinq ans sous une pluie de balles et de bombes le vieux continent⁵⁹. Pour les expressionnistes, « la chrysalis de l'âge mécanique ne contenait rien de vivant »⁶⁰ et ils pressentaient déjà la réponse violente de la nature — une sorte de prémonition informée par la logique anticipant le réchauffement climatique qui allait frapper seulement quelques décennies plus tard:

56 Giovanni LISTA, *ibid.*

57 Jason Moore note que même si le concept d'Anthropocène reconnaît l'homme comme faisant partie du réseau de la vie en tant que « force géologique », en pratique l'activité humaine est toujours traitée de façon indépendante, en opposant toujours par exemple les constructions « humaines » et celles « naturelles ». Cette dissonance montre que malgré ses intentions primaires, le terme est tributaire d'une pensée de dualisme Cartésien. Voir Jason MOORE, *op. cit.*, p. 2.

58 Giovanni LISTA, *ibid.*, p. 83.

59 Voir Deborah ASCHER BARNSTONE, *op. cit.*, p. 842 et Iain BOYD WHITE, *op. cit.*, p. 125.

60 Herman George SCHEFFAUER, *The New Vision in the German Arts*, Port Washington: Kennikat Press, 1971 (1924), p. 125.

« Les forces de la nature, capturées par simple ruse, se vengent de ce rapt de la façon la plus éloquente. »⁶¹

En antithèse avec le fétiche des futuristes de la figure industrialo-capitaliste, la nature prend une place profondément distincte dans leur univers. Le degré d'évolution du corps gélatineux ne se mesure pas selon un moule d'usine unique le déclarant prêt à partir en guerre, mais selon sa capacité à dépasser cette dialectique progrès-via-conflit, tout en embrassant complètement les aléas de la diversité biologique. Le seuil qui marque l'avènement de la nouvelle civilisation de « verre » n'est donc rien d'autre que son pacifisme, intra- mais aussi extra-humain. Le corps n'est pas pensé à part, mais comme étant pleinement englobé dans une *cosmos-comme-matrice*⁶². La figure de l'industrie en fait également partie, dédiée dans ce cas non pas à la production incessante de plus-value au détriment de tous les autres éléments du système, mais réellement au bénéfice de l'homme, et par extension, cette fois-ci, en symbiose avec la Terre: « L'humanité va récupérer la Terre. »⁶³ En guise d'exemple, cet estompement de la frontière entre nature-corps-industrie est incarné pleinement chez Lesabéndio, un être homogène biologiquement augmenté:

« A great transformation took place as Lesabéndio's head rose into the air: the rubbery skin of his head began to unfurl like an umbrella. Then it slowly shut itself up again, hiding his face, and his scalp began to turn into a pipe, open at the front. His face appeared on its back-surface, from which, two long telescopic eyes protruded, eyes which Lesabéndio could use to effortlessly gaze at the green stars, just as if he were near them. »⁶⁴

Ainsi, la technique existe, elle n'est toutefois pas exhibée de façon ostentatoire à l'image des futuristes ou plus tard des fonctionnalistes, mais « incorporée au service d'une culture changée. »⁶⁵ Les expressionnistes étaient ouvertement hostiles à la conception de solutions de design purement fonctionnelles et ils insistaient sur une « désémphase de la technologie »⁶⁶, faisant l'éloge de toute approche axée sur l'humain et considérant primordiale la perception sensorielle, ainsi que le pouvoir émotif de l'art et de l'architecture⁶⁷.

61 Malheureusement, pendant le travail de cette thèse, la référence de cette citation de Bruno Taut a été perdue. En revanche, il fait des affirmations similaires à plusieurs reprises dans les années 1930, notamment dans Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, 1938, cité dans Esra AKCAN, « Bruno Taut's Translations out of Germany. Toward a Cosmopolitan Ethics in Architecture », *New German Critique*, no. 99, automne 2006, p. 30.

62 On emprunte partiellement cette formulation à Jason MOORE qui parle de « nature-comme-matrice », op. cit., p. 4.

63 Bruno TAUT, « Earth is a good dwelling », *Die Volkswohnung* 1, no. 4, 1919, dans Anton KAES, Martin JAY, Edward DIMENDBERG (dirs.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 458.

64 Paul SCHEERBART, Christina SVENDSEN (trad.), *Lesabéndio. An asteroid novel*, Cambridge: Wakefield Press, 2012 (1913), p. 7.

65 Rosemarie HAAG BLETTER, « Fragments of utopia: Paul Scheerbart and Bruno Taut », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit., p. 126-127.

66 Rosemarie HAAG BLETTER, « Expressionism and the New Objectivity », *Art Journal*, vol. 43, no. 2, 1983, p. 114.

67 Ibid.

Si le capitalisme réorganise la nature⁶⁸ en des centres forts et des périphéries faibles, en des villes denses et des réseaux industriels planétaires qui les nourrissent, alors l'anarchisme pacifique centré sur la figure de l'*homme-dans-la-nature* promu par Scheerbart et Taut, et soutenu par les membres de la chaîne de verre, propose forcément un autre modèle spatial. Leur idéal ne peut pas reposer sur des fondations anciennes, celles des villes construites sur des logiques dérivées de la propriété privée, car « la ville est le symbole du pouvoir de l'état, et ça et tout ce qui l'accompagne — politique, guerre — ne va jamais disparaître avant que la ville ne disparaisse. »⁶⁹ Pendant et après la guerre, Taut esquisse davantage ces idées, à la fois à la plume, ainsi qu'au crayon. Dans une lettre datée du 13 mars 1920 écrite par Taut et destinée à tous les membres de la chaîne de verre, il présente son ouvrage *La dissolution de la ville* ainsi:

« 30 dessins dans lesquels j'ai voulu représenter la forme comme l'élément secondaire, le simple résultat des conditions de vie de l'être humain. Ou encore: la productivité de la matière. Ce faisant, l'idée est devenue plus importante que l'architecture et je pense en effet que c'est seulement à partir de là que nous pouvons atteindre la racine. La racine du mal et du bien — "radical" (de "radix" = racine). »⁷⁰

Se basant toujours sur l'idée des villes-jardins et de son expérience au sein du DGG (*Deutsche Gardenstadt Gesellschaft*) — l'ouvrage tourne autour du principe de « désurbanisation ». Taut abandonne toute idée d'une occupation concentrée de la Terre à l'image de son *Stadtkrone*, et recompose l'empreinte de l'Homme sur le territoire sous la forme de communes industrielles et agraires éparses, reliées entre elles par des réseaux desserrés de chemin de fer et d'autoroutes.

« La désintégration de la ville est une théorie claire amenant à une émancipation thérapeutique des chaînes formalistes du dogmatisme, historicisme et éclectisme (même s'il s'agit dans l'Ouest de l'ancien ou du nouveau). Cette désintégration est une conséquence et un parallèle au phénomène de libération du prolétariat des chaînes du capitalisme. »⁷¹

L'historien Hermann Schaeffauer se demandera même: « Est-ce qu'un architecte travaille ici - ou un anarch? »⁷² L'idée est bien sûr tributaire de Scheerbart, qui était déjà connu comme un fervent opposant aux agglomérations urbaines existantes — cible parfaite pour des attaques aériennes. Il avait déjà exprimé l'idée qu'une stratégie de défense serait d'abandonner les villes⁷³. Comme celle-ci est pour lui la source de

68 Jason MOORE, op. cit., p. 5.

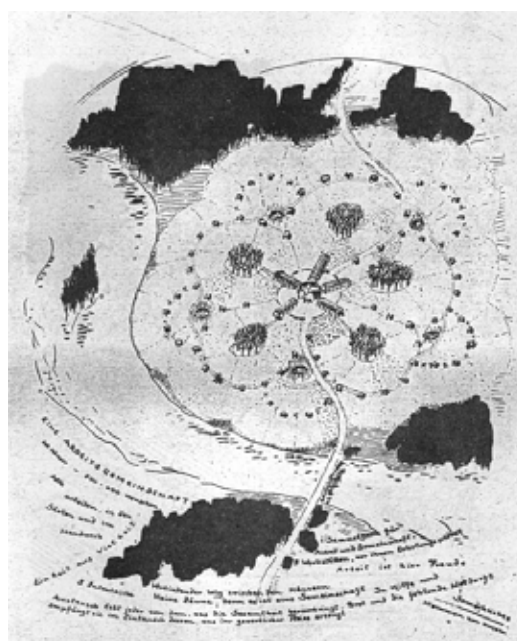
69 Bruno TAUT, « Earth is a good dwelling », op. cit., p. 298. « For the city if the sign of the power of the state, and this and all it entails — politics, wars — will never disappear until the city disappears. »

70 Voir Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 130.

71 Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », *Moskauer Rundschau*, no.2, 1930, p. 65, cité dans «РАСПАД города» (Бруно Тавт) / The DISINTEGRATION of the City / Die Auflösung der Städte (Bruno Taut) », *The Charnel House* (en ligne), <https://thecharnelhouse.org>, publié le 4 juin 2011, consulté le 21 février 2017.

72 Herman George SCHEFFAUER, op. cit., p. 127.

73 Si l'idée nous semble connue, c'est parce que le système des banlieues américaines a été initié à travers un raisonnement similaire. Comme Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz nous le rappelle, la périurbanisation américaine est tout d'abord une réponse défensive à la menace nucléaire. En appliquant la logique d'éparpillement de l'industrie sur le territoire mise en place par les allemands entre 1942-1944,



à gauche, Bruno Taut, *Sans titre*, dans *La dissolution de la ville* (Die Auflösung der Städte: oder die Erde, eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur). Hagen: Folkwang-Verlag, 1920, folio 1.

à droite, Bruno Taut, *Une communauté de travail*, dans *ibid*, folio 2.

Source: La bibliothèque digitale de l'université de Heidelberg, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1920a/0015>

tous les malheurs de l'humanité, il considère que même sans la menace aérienne cette forme d'habitation ultra concentrée n'aurait plus qu'environ un siècle à vivre et qu'elle ne résistera sûrement pas au test du temps. Il estime que dans l'impossibilité d'éviter la guerre, d'autres formes d'occupation du territoire peuvent offrir une défense viable, comme par exemple le déplacement des habitants citadins dans de nouvelles maisons plus campagnardes situées dans des villes-jardin décentralisées. Sachant que de telles initiatives étaient déjà populaires avant le début de la guerre, et que presque chaque ville — de Hamburg à Dresden et de Berlin à Munich — avait sa propre association DGG, ainsi que plusieurs chantiers en cours, alors pourquoi ne pas généraliser ce modèle et profiter du fait que cette façon dissipée de vivre serait très difficile à cibler lors d'un bombardement, tout en offrant un cadre de vie nettement supérieur aux villes existantes⁷⁴?

« But wait! The architectonic image of cities — what happened to it? Let us not complain about that. A whole new one will arise. In the settlements the urban landscape will completely disappear, and individual buildings will acquire a completely different meaning, as will the isolated large building. If we rise above the earth in a balloon, what we will see below are houses strewn about like grains of sand, by now arranged in rows as well. The grains of sand will join together and the higher we rise the more they will appear like a fog, now thicker, now thinner, spreading over the green countryside. And in this fog, a few glistening spots sparkle, smaller and larger, like stars in the sky. It is the places of worship, erected in glass, illuminating the night. Everything has been loosened up; »⁷⁵

Ce monde cristallin diffus n'engloberait aucune frontière, car ce n'est pas juste la ville, mais toute idée d'état — ainsi que les violences qu'il entraîne — qui n'existerait plus. Les seules institutions permises prendront la forme de « communes », qui malgré leur héritage sémantique médiéval, doivent être comprises chez Taut plus comme la définition que leur donnera l'anarchiste Piotr Kropotkin:

« Constatons d'abord que toute comparaison avec le passé n'a qu'une valeur relative. Si, en effet, la Commune voulue par nous n'était réellement qu'un retour vers la Commune du moyen âge, ne faudrait-il pas reconnaître que la Commune, aujourd'hui, ne peut revêtir les formes qu'elle prenait il y a sept siècles? Or, n'est-il pas évident que, s'établissant de nos jours, dans notre siècle de chemins de fer et de télégraphe, de science cosmopolite et de recherche de la vérité pure, la Commune aurait une organisation si différente de celle qu'elle a eue au douzième siècle, que nous serions en présence d'un fait absolument nouveau, placé dans des conditions nouvelles et qui nécessairement amènerait des conséquences absolument différentes?(...) Pour nous, 'Commune' n'est plus une agglomération territoriale; c'est plutôt un nom générique, un synonyme de groupement d'égaux, ne connaissant ni frontières ni murailles. »⁷⁶

le système industriel américain est lui aussi déconcentré pour le rendre moins vulnérable face à une hypothétique attaque nucléaire. Cette politique nationale de « dispersion industrielle » va ensuite entraîner la naissance des nouvelles villes-satellite et la promotion officielle de la banlieue comme un cadre de vie meilleur. Voir Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Éditions du Seuil, 2016 (2013), p. 161.

74 Rosemarie HAAG BLETTER, « Paul Scheer's Architectural Fantasy », *JSAH*, vol. 34, no. 2, mai 1975, p. 94.

75 Bruno TAUT, « Earth is a good dwelling », op. cit, p. 459.

76 Piotr KROPOTKINE, « Paroles d'un révolté », dans Daniel GUERIN, *Ni Dieu, Ni Maître*, tome II, Paris: François Maspero, 1970 (1885), p. 130-132, 139-140.

La nouvelle commune ne visera donc pas à remplacer une idée anachronique du seigneur local, mais celle de l'État. Et loin d'avoir tendance à se « circonscrire dans ses murs » elle cherchera à s'étendre et à s'universaliser, nouant à gauche et à droite toute sorte de liens fédératifs, à condition qu'ils soient compatibles avec une planification de type moderne. La vie que Taut dessine serait ainsi organisée autour d'une économie planifiée et largement autosuffisante⁷⁷, où le territoire serait dominé par des forêts, des prairies et des lacs, parsemé par de petites exploitations, des jardins⁷⁸ et par une industrie à échelle réduite, qui prendrait la forme d'ateliers. Et le principe fondamental sur lequel se reposera la société serait de nouveau un concept clef de Kropotkine, celui de l'entre-aide⁷⁹:

« Le monde repose sur le principe d'abondance. Le travail, quand il est dirigé contre l'autre — ce travail est gaspillé. Le travail pour l'autre amène vers le surplus. »⁸⁰

« Seule l'aide mutuelle rend une communauté fructueuse et active. Cela est beaucoup plus important qu'un nombre de votes, qui ne signifie rien sans la cohésion sociale. »⁸¹

À l'échelle architecturale, contre le traitement du corps humain en tant que rouage standardisé dans le mécanisme de « l'hydre capitaliste »⁸² — pour reprendre Kandinsky — Taut s'oppose aux idées des Futuristes ou à celles de Le Corbusier selon lesquelles « la maison doit être comme une énorme machine »⁸³:

« Le regroupement de la vie sociale, avec tous ces processus vitaux, dans des cubes à multi-étages n'est en réalité pas le résultat d'un point de vue matérialiste, mais plutôt seulement

77 Bruno TAUT, « Earth is a good dwelling », op. cit., p. 457. « Kropotkin's book, *Fields, Factories and Workshops*, offers us a strictly scientific investigation proving how industry is slowly moving away from monopoly consolidation and centralization, how it is spreading over the entire globe, and how the time will come when the industrial production of every nation will allow it to subsist nearly without imports and exports. Industry will then have completed its merger with agriculture ».

78 Dans son article pour le *Die Volkswohnung* Taut approche la question de l'autosuffisance agricole. Dedans il cite le paysagiste Leberecht Migge — avec qu'il va travailler sur le projet de *Hufeisensiedlung Berlin-Britz* (1925-1931) — qui estime qu'une famille composée par cinq personnes n'aurait besoin que d'un jardin de 115m² pour produire toute la nourriture nécessaire, ou que selon Franz Oppenheimer une petite entreprise se débrouillerait avec douze acres. Après avoir donné Piotr Kropotkin comme exemple — il semblerait que pendant son exil il vivait exclusivement grâce à sa propre production agricole — Taut estime que cette auto-suffisance nutritionnelle soulagerait la pression sur l'industrie, éliminant tout besoin d'import-export, lui permettant de se dédier exclusivement aux besoins de la nation. Voir Bruno TAUT, « Earth is a good dwelling », op. cit., p. 456-457.

79 notion de base de l'anarchie, l'entre-aide est un concept développé par Kropotkine dans son ouvrage *L'entraide, un facteur de l'évolution* (1902). Il s'oppose au social-darwinisme qui tentait de détourner les recherches de Darwin lui-même pour justifier l'idée que, même dans le domaine social, la compétition féroce et la survie des plus aptes était un marqueur d'évolution de l'humanité. Kropotkine combat ce discours — rappelant que Darwin lui-même souligne aussi la présence de l'altruisme biologique — et tente de démontrer que l'entraide est un facteur de l'évolution aussi sinon plus important que la compétition.

80 Bruno TAUT, *Die Auflösung der Städte* (La dissolution de la ville), Hagen: Folkwang-Verlag, 1920, folio 6.

81 Bruno TAUT, « Architektur-Programm », cité dans Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, op. cit., p. 101.

82 Rose-Carol WASHINGTON LONG « Kandinsky, Anarchism, and the Narrative of Modernism », dans Isabel WÜNSCHE, Wiebke GRONEMEYER (dirs.), *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 58.

83 Antonio SANT'ELIA, « Manifesto of Futurist Architecture », 1914, cité dans Ulrich CONRADS (dir.), *Programs and Manifestos on 20th century architecture*, Cambridge: MIT Press, 1971 (1970), p. 36.



Bruno Taut, *La dissolution de la ville*, op. cit., folio 21,22.

Source: La bibliothèque digitale de l'université de Heidelberg.

une schématisation du produit. La « Ville du Futur » de Le Corbusier dans son *Urbanisme* exhibe clairement les traits artistiques d'une telle pensée formaliste. Le chaos des grandes villes américaines est reformulé par Le Corbusier selon les règles de l'école Parisienne de l'art, dans les pures formes figées de la bourgeoisie. »⁸⁴

À la place, il propose un habitat « omniforme » et solitaire, immergé dans la nature. La géométrie extérieure de son architecture est dictée par les conditions naturelles de son implantation — telles que le vent ou l'ensoleillement — l'intérieur est dédié au bonheur du corps gélatineux scheerbartien: équipé de tout le confort moderne — chauffage, cuisine équipé, éclairage électrique — il peut prendre une variété infinie de formes obtenues à l'aide de « parties constituantes identiques »⁸⁵, c'est-à-dire des murs intermédiaires mobiles. Comme l'être humain, la maison peut être soumise à un grand nombre de transformations. Ces containers de vies à formes diverses sont censés donner naissance à diverses formes de vie⁸⁶ et vice-versa, le changement social étant ainsi traité comme un véritable générateur d'environnements.

« Designing for the future may only have a guiding character, and therefore it is equally important to start a dispute about the details of what will happen in the future, namely, by way of discussion, to identify and determine the same tendencies. (...) First and foremost it is essential to abandon the geometric (*Le Corbusier*) and other formalist approaches to the organisation of towns. In its place needs to enter unlimited variations of form, which, in contrast to the crystalline and geometrical, could be called the vegetative or biological (the affair is not a title or slogan).»⁸⁷

Mais l'intérêt de Taut va au-delà des équations économiques ou spatiales censées satisfaire le simple nécessaire et assurer une survie automatique de l'espèce. Il cherche le contenu spirituel de cette nouvelle vie, et requiert de l'architecture plus que l'expression d'une société profondément révolutionnée. La seule métamorphose qu'il exige de l'humanité: celle du dépassement de tout instinct guerrier et de dévouement total au pacifisme.

« Architecture de montagne. Prend sur elle-même consciemment les sacrifices et les travaux de l'œuvre colossale de continuer à tourner de plus en plus de montagnes pour freiner les énergies surabondantes et les mauvais instincts. »⁸⁸

84 Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », op. cit., p. 63.

85 Ibid, p. 64.

86 Bruno TAUT, *La dissolution de la ville*, op. cit., folio 7. Taut explicite l'effet qu'un tel habitat aura sur l'homme ainsi: « In other words: Neither sedentarism nor nomadism, neither petit-bourgeois comfort nor loitering, not a peasant, though also not a townsman, but a person — not a plant that “takes root,” but also not some sort of animal, but namely — a man who partakes of the hospitality of the earth. ». Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », op. cit., p. 64.

87 Ibid, p. 65.

88 Bruno TAUT, *La dissolution de la ville*, op. cit., folio 28. Bruno Taut explicite son positionnement en affirmant que « Work on these gigantic creations, of a supposedly completely unnecessary character, is psychologically sound and necessary once the moment when all the necessities of life are satisfied and there will not be any more wars, there will be no preparations for such. Then a vacuum is created which will need to fill the cultural content in order to provide an outlet for excess energy in dealing with ugly instincts. ». Voir Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », op. cit., p. 64.

Toutefois, ces paysages géométriques ponctués de palais en verre translucide coloré, explicitent le désir de Taut pour une symbiose parfaite entre la nature sauvage et l'œuvre humaine. Le polissage des montagnes n'est donc pas la proclamation de la victoire de l'homme sur la Nature, mais au contraire, l'expression de l'incorporation de l'humanité — et de l'ensemble de sa production culturelle — au sein du réseau de vie de la Terre. Ce positionnement s'explique d'avantage vers la fin de *La dissolution de la ville*, quand l'image de notre habitation de la planète se dessine la nuit comme un reflet de l'image du ciel étoilé. De plus, dans un ouvrage de la même période, Taut nous avoue qu'il souhaite une « projection de notre existence humaine dans l'univers avec le désir de nous perdre dedans. », car « (l)'espace avec son profondeur inexhaustible est le ventre qui donne naissance à tout. »⁸⁹

« This book is "only a utopia," although at the same time it provides guidance to a distant reality. (...) The form of the utopia I selected also for other reasons: one should never confuse "materialistic" with "material" and never question that the satiety of the stomach should not be the alpha and omega of all desires. Therefore, this sketch of the cultural, socialised construction on the other side is needed as a parabola for a perspective that lies beyond the tangible. Steps become insecure and lose their direction if they are not visible on the horizon, a distant goal. This objective, which is still impossible to determine exactly, is easy to impart to the form of that which is nearby us. »⁹⁰

89 Bruno Taut, « On Stage and Music: An Epilogue to the Architectural Drama » (1920), cité dans Timothy BENSON, op. cit., p. 312. Original: « A projection of our human existence into the universe with the desire to lose ourselves therein. (...) Space in its inexhaustible depth is the womb that gives birth to everything »

90 Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », op. cit., p. 63-64.

Éviter la tragédie de la cécité. Théorie et pratique d'une « utopie concrète ».

China Miéville nous rappelle que la volonté de penser le monde à travers le miroir utopique peut être retracée depuis l'antiquité. L'écrivain mentionne notamment le paradis rationnel de l'île de Panchaea décrit par le philosophe Euhemerus à la fin du 4^{ème} siècle av.-J.-C., ou le conte de Iambulus et son « île du soleil » dans La Bibliothèque historique de Diodore de Sicile trois siècles plus tard⁹¹. La contribution de More a été de « donner à (ces) désirs un nom (...) (il) nous a donné une formulation, un concept, dont on avait besoin »⁹². Le philosophe Ernst Bloch affirme que l'élan utopique est même intrinsèque à l'être humain et régit sur l'ensemble de la vie et de la culture, se manifestant de façon cachée ou visible sous une variété d'expressions comme l'art, la philosophie, la religion ou les mythologies⁹³. La révolution industrielle va précisément activer, rendre visible⁹⁴ et pousser une mentalité générale favorable au changement du statu quo, qui éclatera à la fin du long XIX^e siècle avec la Première Guerre mondiale et la révolution bolchévique d'octobre 1917⁹⁵. Quand Taut et Marinetti militent à travers la narration et l'architecture pour des futurs alternatifs, ils exploitent en réalité précisément cet appétit croissant de la société à l'aube du XX^e siècle pour le questionnement du présent en le comparant à un futur hypothétique.

91 Pour une présentation plus large de cette œuvre, voir Hélène FRAGAKI, « 'L'île du soleil': une parenthèse de temporalité insolite », *Temporalités* (en ligne), 22 décembre 2010, consulté le 17 September 2017, URL : <http://temporalites.revues.org/1316>.

92 China MIÉVILLE, « We are all the children », op. cit.

93 Frederic JAMESON, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science-fictions*, Londres: Verso, 2007 (2005), p. 2-3, 10.

94 Des traces de ce changement sont visibles dans la culture populaire avec l'apparition et l'essor de ce qu'on appelle aujourd'hui la science-fiction et qui — comme nous l'avons déjà postulé dans l'introduction — englobe également l'utopie. Une étude par Edward James des œuvres de science-fiction publiées en anglais entre 1801 et 1900 montre que, même s'il faut attendre 1818 pour la première manifestation du genre avec la publication de *Frankenstein ou le prométhée moderne*, ces histoires surgissent constamment ensuite, et après 1880 une accélération importante dans l'apparition de tels ouvrages est clairement visible. Voir Edward JAMES, « Science-fiction by Gaslight : An Introduction to English Language Science-fiction in the Nineteenth Century », dans David SEED, *Anticipations: Essays on Early Science-fiction and Its Precursors*, Syracuse: Syracuse University Press, 1995, p. 34. Pour la critique Frederic Jameson « l'utopie est un sous-genre socio-économique » de la science-fiction. L'académicien Darko Suvin lui aussi avance une définition détaillée, proche de celle qu'il avait formulée pour le genre de la SF: « L'utopie est la construction verbale d'une communauté quasi-humaine ou les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que celui de la communauté de l'auteur, cette construction étant basée sur la distanciation résultant d'une hypothèse historique alternative. » Voir Frederic JAMESON, op. cit., p. xiv et Darko SUVIN, op. cit., p. 49.

95 Comme l'historien Eric Hobsbawm note: « Humanity was waiting for an alternative. Such an alternative was familiar in 1914. Socialist parties, resting on the support of the expanding working classes of their countries and inspired by a belief in the historic inevitability of their victory, represented this alternative in most countries of Europe. (...) It looked as though only a signal was needed for the peoples to rise (...). The Russian Revolution or, more precisely, the Bolshevik revolution of October 1917, set out to give the world this signal. It therefore became an event as central to the history of this century as the French revolution of 1789 was to the nineteenth. » Eric HOBBSBAM, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph: Londres, 1994, p. 55.

À l'opposé de Marx, d'Engels et de nombreux autres détracteurs, dans le corpus de son travail et notamment son ouvrage iconique *Le principe de l'espérance*⁹⁶, Bloch, lui, ne juge pas cet appel aux armes à travers l'imagerie utopique comme futile. Son regard sur le monde est toutefois marqué par un marxisme jugé à la fois « exemplaire »⁹⁷, mais aussi « non-orthodoxe », qu'il comprend comme une philosophie de l'avenir⁹⁸, une théorie de libération de l'homme des conditions qui le dégradent, l'asservissent, l'abandonnent et l'empêchent d'atteindre la réalisation du soi⁹⁹. Comme Marx, Bloch est convaincu que cette transformation vers une société libérée n'est pas possible sans un projet révolutionnaire, toutefois, il attribue son déclenchement précisément à l'imaginaire utopique. Sa « révolution humaniste » est ainsi intimement liée à la rêverie, aux contes, aux mythes ou aux récits de voyage où l'on trouve à la fois la souffrance, les tragédies et les défaites de l'humanité (ce qu'il faut éviter), mais surtout les cerneaux d'espoir (ce qui aurait pu / ce qui peut être)¹⁰⁰. Ces narrations — prenant des formes variées, y compris artistiques — agissent comme des réceptacles de besoins, habitées par des possibilités viables qui guideront des actions futures. Kellner et O'Hara disent que « le *passé* illumine le *présent* et peut nous diriger vers un *avenir* meilleur »¹⁰¹, le but étant donc non seulement d'imaginer des mondes alternatifs, mais aussi de les créer¹⁰². Ruth Levitas extrapole ce discours et affirme que les propos de Bloch soulignant la relation entre l'utopie et le marxisme seraient valables pour toute orientation politique qui s'engage dans une transformation sociétale¹⁰³, comme par exemple pour Marinetti et ses futuristes ou le binôme Scheerbart-Taut et les anarchistes.

Bloch opère ainsi une relecture de « l'utopisme socialiste », le considérant tout à fait capable de produire des conditions subjectives de révolution. Pour ce faire, il distingue l'*utopie abstraite* de l'*utopie concrète*. L'*utopie abstraite* reviendrait à imaginer un monde alternatif façonné par un désir du meilleur, une sorte de vœux pieux, mais qui n'est pas accompagné par la volonté d'agir vers le changement. C'est précisément ce type de rêverie qui incarne selon Bloch l'utopisme socialiste rejeté par Marx et Engels, une expression immature et indisciplinée des « premières aspirations instinctives » vers la transformation de la société. Bloch pense toutefois qu'ignorer ces pensées serait le signe d'une cécité même plus grande, car dénoncer le sous-développement de leur contenu utopique serait comme si « un eunuque accusait le nourrisson

96 Ernst BLOCH, *Le Principe espérance*, Paris: Gallimard. Publié en allemand en trois volumes entre 1954 et 1959 et traduit en français en 1976, 1982 et 1991.

97 Douglas KELLNER, Harry O'HARA, « Utopia and Marxism in Ernst Bloch », *New German Critique*, no. 9, automne 1976, p. 11.

98 Ibid, p. 23.

99 Ibid, p. 14, 22.

100 Ibid, p. 16, 28.

101 Ibid. Emphase dans le texte original.

102 Ruth LEVITAS, « Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrète Utopia », *Utopian Studies*, vol. 1, no. 2, 1990, p. 13.

103 Ibid.

Hercules d'impuissance. »¹⁰⁴ Cependant, le véritable pouvoir révolutionnaire réside dans *l'utopie concrète*, une forme de rêverie disciplinée et guidée par un espoir éduqué (informé par la raison) que Bloch intitule *docta spes*. L'utopie concrète serait ainsi une forme « correcte » de sa version abstraite, orientée vers la pratique et caractérisée par un « optimisme militant »¹⁰⁵. Elle explore les possibilités réelles qui existent dans un état latent dans le présent et qui pourraient conduire à des changements radicaux¹⁰⁶.

Pour Bloch — et cela semble être valable pour Taut aussi — la notion de « réalité » est la somme de non seulement toutes les choses qui existent, mais aussi de celles qui pourraient exister. Suivant Darko Suvin, « la tragédie est de nouveau possible dans le XXe siècle, (...) mais c'est la tragédie de la cécité — celle des possibilités historiques échouées »¹⁰⁷. Le monde matériel est ainsi perpétuellement inachevé, une sorte de projet ouvert où l'utopie concrète a pour rôle de révéler des buts à la frontière du réel, et de montrer en même temps le chemin¹⁰⁸. En mélangeant les notions de raison, de pratique, de réalité avec celles de l'espoir et de l'optimisme, Bloch fait une synthèse entre le *courant froid* (un regard objectif et scientifique) et le *courant chaud* du marxisme (passion motivante de changer le monde, le désir ardent pour le socialisme et la participation active dans la lutte¹⁰⁹). Ainsi, la médiation ou la fusion entre les deux courants serait en essence une dialectique entre la raison et la passion, donnant naissance à des rêves de jours meilleurs, marqués à la fois par la sobriété, mais aussi par l'enthousiasme¹¹⁰.

Aux yeux de Taut et de quelques autres figures de l'expressionnisme de l'époque, les utopies n'étaient ainsi pas uniquement des rêves « abstraits » permettant de s'évader de la douloureuse réalité de la guerre. Les propositions ambitieuses — telles que la dissolution des villes ou le remodelage alpin à échelle continentale et même planétaire — étaient selon l'historien Herman Scherffauer perçues par une partie de cette génération comme fondées « sur les lois et même la science ». Pour eux Taut ne parlait pas dans le langage des mystiques d'autrefois, mais dans l'idiome « du fer et de

104 Ibid., p. 16.

105 Ibid., p. 18.

106 Selon Bloch, le présent est caractérisé par la *latence* (des potentialités non réalisées) et la *tendance* (signes ou préfigurations qui indiquent la direction et le mouvement du présent vers le futur). L'histoire est ainsi un creuset de possibilités qui sont des options viables pour des actions futures. Cette compréhension tri-temporelle doit être comprise et activée par une *conscience d'anticipation* qui perçoit en même temps le potentiel d'émancipation non réalisé du passé, les latences et tendances du présent, et les espoirs réalisables du futur. Voir Douglas KELLNER, Harry O'HARA, op.cit., p. 16.

107 Darko SUVIN, op. cit., p. 75. « tragedy is again possible in the twentieth century (...) though it is the tragedy of blindness - of failed historical possibilities - rather than of lucidity. The obstacles are super individual but not inhuman; they have the grandeur of the ancient Destiny but they can be overcome by other men banding together for the purpose. »

108 Ruth LEVITAS, « Educated Hope », op. cit., p. 17.

109 Douglas KELLNER, Harry O'HARA, op. cit., p. 30. Kellner et O'Hara notent que le courant chaud a été longtemps supprimé par les économistes orthodoxes ou les marxistes révolutionnaires qui se concentrent exclusivement sur les conditions objectives nécessaires à la révolution en négligeant les facteurs subjectifs.

110 Ibid.

l'acier, dans la plasticité du béton, dans des murs de verre, dans la polychromie (et) la lumière »¹¹¹. L'architecte brandissait ainsi le langage prosaïque des matériaux et de la technologie de son temps, n'étant pas exhibé de façon ostentatoire à l'image des Nouveaux Objectivistes, mais soumis par sa main créative au service d'une culture du changement¹¹².

« Long live Utopia! - and long live that particular utopia that, to the great horror of the yapping critic, dares to reach right into the hornet's nest. The worst sort of troublemaker, we carry our light held high. In the realm of « pure » utopia, the realm of the « fantastic », it is a mere spark. (...) I no longer want to draw Utopia « in principio », but absolutely palpable Utopias that « stand with both feet on the ground. »¹¹³

À travers le *Glashaus*, les rêves architecturaux en verre translucides se sont avérés être déjà techniquement possibles, faisant partie des possibilités « latentes » du présent. Pour la matérialisation des rêveries de verre, seule l'échelle de l'effort nécessaire était une donnée véritablement extravagante, mais pour reprendre Scherffauer, pour Taut « la guerre, avec sa furie de haine et de destruction a prouvé que tout peut être possible avec une furie d'amour et de travail »¹¹⁴, le prix pour la beauté et la joie n'étant qu'une fraction d'une autre guerre mondiale¹¹⁵.

« Scheerbart's writings, and his Glass Architecture in particular, are this history and my utopias. This history of what is to come is no more a fantasy than our hindsight into a past on which the lamp of the present casts only a small beam of light. Cogito ergo sum. I am what I think; what I think is my present. And this present can do anything, it can move mountains! »¹¹⁶

111 Herman George SCHEFFAUER, op. cit., p. 128.

112 Rosemarie HAAG BLETTER, « Fragments of utopia: Paul Scheerbart and Bruno Taut », dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit., p. 126-127.

113 Bruno TAUT, 5 octobre 1920, dans Timothy BENSON, op. cit., p. 305.

114 Herman George SCHEFFAUER, op. cit, p. 126. « But the war with its fury of hatred and destruction has proved that all things might be possible with a fury of love and labor. »

115 Ibid, p. 132.

116 Bruno TAUT, « Glass Architecture », *Die Glocke*, mars 1921, cité dans Josiah MCELHENY, Christine BURGIN, op. cit., p. 120.

***Der Weltbaumeister* et *Les galoches du bonheur*: L'architecture cristalline, de la scène au cinéma.**

Selon Taut, la pièce maîtresse de la trilogie utopique — qui avait débuté avec *l'Architecture Alpine* puis s'est explicitée avec *La dissolution de la ville* — est « une oeuvre d'art absolue »¹¹⁷. Intitulée *Le Constructeur du monde* (*Der Weltbaumeister*)¹¹⁸ et dessinée en septembre 1919, l'ouvrage est en réalité une impressionnante « pièce d'architecture »¹¹⁹ dédiée à l'esprit de Paul Scheerbart, censée être montée sur la musique symphonique de Heinz Tiessen. Le théâtre n'a pas, aux yeux de Taut, juste un rôle d'amusement pour la bourgeoisie, il décrivait d'ailleurs les pièces à forte teinte commerciale comme de « grands magasins capitalistes pour l'appréciation de l'art »¹²⁰. Pour lui le théâtre englobait une fonction bien plus importante, à la croisée entre la scène politique, sociale et artistique, car pendant au moins un bref moment il pouvait plonger¹²¹ son public dans l'image de l'avenir possible de l'humanité. Sur scène, aucun acteur, aucune scénographie. Le monde que Taut propose ne contient qu'un seul personnage — une version légèrement biomorphique d'une architecture

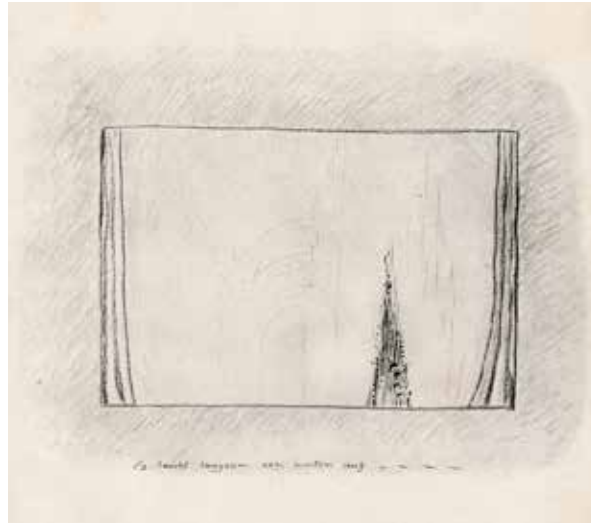
117 Bruno TAUT, lettre 54, dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 164.

118 Même si Taut était en contact avec Tiessen et avait fait des démarches pour que la pièce voit le jour lors d'une exposition à Darmstadt d'un groupe d'architectes au nom de *Bauwandlung* (Transformation constructive) qu'il avait essayé de former, ni l'un ni l'autre n'ont vu le jour. La pièce de théâtre fut seulement publiée dans Bruno TAUT, *Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*, Berlin: Ruf zum Bauen, 1920.

119 Dans une lettre adressée au Glaserne Kette, Bruno Taut parle de sa vision du monde: « Architecture, trois dimensions: longueur, largeur, hauteur = intelligence, sensibilité, fantaisie. La quatrième dimension est, selon Gauss et Einstein, le temps, la dimension musicale. L'espace et le temps se rejoignent en une nouvelle dimension supérieure, la cinquième — l'univers-néant ou le miroir. » voir Bruno TAUT, « Lettre 78 », 19 octobre 1920, dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 211.

120 Bruno TAUT cité dans Ian BOYD WHYTE, op. cit., p. 148.

121 Taut souhaitait à travers la scénographie fusionner l'espace de la scène avec celui de l'auditorium — notamment en éliminant l'arc du proscenium — afin d'obtenir une sensation totalisante pour les spectateurs. « The production must derive as a natural consequence from the spiritual format of the drama, so that during the performance it retires into the background behind the dramatic proceedings, allowing the spectator to forget its existence. » Bruno TAUT, cité dans Iain BOYD WHYTE, op. cit., p. 210-211. Voir aussi Chris SALTER, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge: MIT Press, 2010, p. 27.



Bruno Taut, L'architecture-personnage dans *Der Weltbaumeister*, 1920 (1919).

Source: La bibliothèque digitale de l'université de Heidelberg.

gothique — qui se dissout et traverse l'espace cosmique pour se métamorphoser en une étoile cathédrale¹²². Lors du dénouement:

« Dans la nuit, l'architecture et l'univers font un — la scène est à nouveau calme — la musique s'écroule sans fin, sur un ton céleste jusqu'à ce que le rideau se ferme doucement. »¹²³

La scène devient pour Taut l'endroit où pourraient fusionner ces deux mondes, celui d'une réalité qui l'avait récemment poussé au bord du suicide, ainsi que celui dérivé de la fantaisie scheerbartienne, son Sauveur. Jamais mise en scène, la pièce ne voit le jour que sous la forme d'un ouvrage regroupant les 28 dessins au fusain de Taut. Le public allemand n'aura donc jamais l'opportunité de se confronter et de se mesurer à ces fictions architecturales anti-capitalistes. La « trilogie de verre » devient une édition de luxe prisee seulement par les bourgeois très riches, précisément ceux contre lesquels la polémique des livres était orientée¹²⁴. De plus, Taut se voit de plus en plus attribuer l'étiquette péjorative d'un pur fantaisiste ou simple dessinateur, à tel point qu'il refusera finalement de continuer de créer ou exposer de tels ouvrages par manque de compréhension fondamentale de ses intentions réelles.

Néanmoins, quelques mois après avoir fait ces remarques à Hans Luckhardt, il revient vers ses collègues de la « chaîne de verre » avec une proposition censée « montrer pour une fois de manière tangible les choses qui (les) préoccupent »¹²⁵. Il s'agit d'un scénario — un grand conte filmé, qui couvre deux mille ans — qui n'est « pas conçu comme une oeuvre d'art absolue à l'instar du *Weltbaumeister* (...), mais comme un film qui peut être montré dans un cinéma classique et qui doit donc compter avec les instincts ordinaires des foules. »¹²⁶ Le titre — *Die Galoschen der Glücks* (Les Galoches du bonheur) — est bien sûr un clin d'oeil au travail de l'écrivain danois Hans Christian Andersen, qui avait publié en 1838¹²⁷ une courte histoire du même nom et à la même structure narrative. Dès l'ouverture, la dénonciation politique est claire:

« Un chômeur. Il est tenaillé par la faim, désespéré. Vêtements déchirés, chaussures usées, un ballot sur les épaules. Le jeune homme erre dans des faubourgs sans vie, puis sur une route. Il veut se rendre à la campagne. Une jeune fille famélique l'accompagne. Adieux

122 « Art is the communication of emotions, and that defines its limits. (...) Accordingly this play uses all its elements - even to the point of illusion - strictly as they serve the dramatic idea. The impersonal principle that makes and breaks, behind the visible world, the « universal master builder » who works within the cosmos, is the protagonist...Space in its inexhaustible depth is the womb that gives birth to everything — forms, colors, light — like the floating tone of the measureless ringing from which music takes its origin. » Voir Bruno TAUT, « On Stage and Music: An Epilogue to the Architectural Drama », 1920, cité dans Timothy BENSON, op. cit., p. 312.

123 Bruno TAUT, *Der Weltbaumeister*, cité dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 239.

124 Iain BOYD WHITE, op.cit., p. 147.

125 Bruno TAUT, Lettre 54, Berlin, 8 juillet 1920, cité dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 164.

126 Ibid.

127 Hans Christian ANDERSEN, *Lykkens Kalosker* (Les Galoches du Bonheur), dans *Tre Dightninger*, Kopenhagen: C.A. Reitzel, 19 mai 1838.



Bruno Taut, La grande fleur, La dissolution de la ville, op. cit., folio 14.

Source: La bibliothèque digitale de l'université de Heidelberg.

moroses. La fille rebrousse chemin tristement. Il avance, furtif, se traîne. Encore et encore. Route lugubre et monotone, air brumeux et épais. »¹²⁸

Mais le monde empirique est détourné par « un jeune garçon nimbé de lumière (...) (qui) pose une paire de galoches au bord de la chaussée. » En voyant ses orteils passer à travers ses propres chaussures, le jeune homme décide d'enfiler celles-ci. A l'opposé d'Andersen, pour lequel le voyage des personnages les amenait vers un passé qu'ils considéraient plus glorieux que leur présent (ils se rendent d'ailleurs vite compte de leur erreur de jugement), nos deux protagonistes se retrouvent dans un futur scintillant. Le jeune homme est porté vers l'an 2000 où il découvre un monde ensoleillé baigné de verdure et parsemé d'une architecture qui « ressemble à une oeuvre humaine mais aussi à une oeuvre de la nature », une sorte de plante sortie de la terre:

« oui, elle pousse vraiment »¹²⁹.

Dans cette version du futur — véritable rêve de subsistance venant de la part d'un personnage ayant vécu toute son enfance dans des casernes locatives — les nouvelles demeures voient le jour comme des bourgeons, lorsqu'on agite simplement de « grandes feuilles flottantes (semblables à des nénuphars géants¹³⁰) ». Celles-ci vont ensuite se transformer en « des maisons (...) étincelantes et merveilleuses » et des « dômes opalescents ». Quant à la jeune fille, un peu plus tard elle se voit proposer une autre paire et se retrouve encore un millénaire plus tard — pieds nus, vêtue d'une robe légère. Elle est immédiatement accueillie par une foule d'être humains qui « dansent avec des lampions, des flambeaux et d'autre torches » et se dirigent « vers l'endroit où brille une ville de flammes » faite de « maisons de lumière. »

128 Bruno TAUT, « Les galoches du bonheur », Lettre 55, 8 juillet 1920, cité dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 165-167.

129 Ibid., p. 166.

130 Ce « nénuphar géant » est sûrement une référence à la fleur sud américaine *Victoria Regia*. Ses feuilles rondes et flottantes, qui peuvent atteindre 2,7m en diamètre, et ses fleurs blanches et délicates ne peuvent survivre le climat tempéré que dans de grandes serres chauffées. Sa floraison européenne est intimement liée à l'histoire de l'architecture de verre, car la première réussite botanique a lieu sous la direction du jardinier Joseph Paxton à Chatsworth dans une serre spécialement conçue, construite non loin de son fameux Grand Conservatoire (1836-40). Un an plus tard, Paxton est en charge de la réalisation du Crystal Palace et son expérience à Chatsworth fait de ses serres le prototype idéal: du Grand Conservatoire il reprend le principe structurel pour le dôme au-dessus de la nave centrale, tandis que la maison de la *Victoria Regia* lui offre le principe du reste de la toiture ainsi que celui de la façade en fonte comme module de base pour la peau extérieure. Après le décodage de Paxton des besoins de cette plante exotique très populaire, sa floraison sur l'Europe continentale s'enchaîne rapidement et la *Victoria Regia* arrive à Berlin en 1882 - où un pavillon double-vitré lui est spécialement dédié d'après les plans de Friedrich Schinkel - mais elle déménage une vingtaine d'années plus tard avec la construction par Alfred Koerner d'un nouveau jardin botanique — endroit très cher à Paul Scheerbart — dans le quartier de Dahlem (1905-1907). Voir Georg KOHLMAIER, Barna VON SARTOR, *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986, p. 165, 255-256. L'architecte David Nielsen a publié récemment un ouvrage et plusieurs articles sur les liaisons entre le *Glashaus* de Taut et la *Victoria Regia*, mais sa thèse se base sur des observations souvent forcées. Voir par exemple Neil David NIELSEN, "The importance of the Deutsche Luxfer Prismen Syndikat, the *Victoria Regia* Lily and Gothic Imitation in the Design of Bruno Taut's *Glashaus*", thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Andrew McNamara et Anoma Kumarasuriyar, Brisbane, Queensland University of Technology, Brisbane, février 2015, publiée par Routledge six mois plus tard.

« Impossible de savoir si les bâtiments sont faits de flammes ou si les flammes ne sont qu'un élément de leur architecture. Certains ont l'air entièrement faits de braise. »

Suite à des « retrouvailles radieuses » avec le jeune homme — qui semble être devenu entre temps immortel — ils découvrent ensemble que dans ce monde les « hommes ont transformé la Terre, au lieu de se faire la guerre, ils ont déjà entrepris des travaux dans les Alpes. » Mais en feuilletant un livre ils tombent sur des images du passé:

« 1800, la diligence, 1870, la guerre, 1890, les explosions de grisou, 1916, les tranchées et puis, à nouveau, les immeubles sociaux, la misère, partout la misère et, enfin, leur pauvre appartement. »

En pensant à leurs parents, leurs frères et soeurs, ils deviennent inconsolables... mais pour la grande joie du couple le jeune garçon leurs amène des sabots qui les ramèneront à leur temps et ils les enfilent gaiement. Après être passés par l'utopie « (ils) y voient leurs vieux désirs, mais en plus beau (...) (et) les voilà devenus de jeunes campagnards qui rentrent des champs. (...) Parents et enfants les saluent ». Dans leur nouvelle ferme « le soleil couchant se reflète dans les fenêtres, reflets semblables à ces étranges espaces du futur dont ils ont fait l'expérience. »

« L'ensemble du film ne sera donc pas stylisé de façon expressionniste: la nature y sera naturelle et l'art artistique. L'art en question sera l'architecture, car elle est le reflet le plus pur des mouvements de l'esprit. »¹³¹

Les quatre « utopies de verre » développées dans ces dernières pages nous ont offert d'un côté l'opportunité d'analyser la spatialisation d'une logique anarcho-pacifiste, promouvant à travers le médium architectural une relation de symbiose entre le corps et la nature — fondamentalement différente du statu quo du Capitalocène. De l'autre côté, notamment grâce à *Der Weltbaumeister* et *Les Galoches du bonheur*, nous avons pu voir qu'en terme de forme, la mise en narration joue un rôle central dans l'oeuvre de Taut. Allant semble-t-il crescendo en cherchant un public de plus en plus important, ces dispositifs rhétoriques — partant du format des livres qui marient librement l'aquarelle et les mots, pour arriver au théâtre et finalement au cinéma — montrent l'ambition de l'architecte de disséminer le plus largement possible la cause anarcho-pacifiste. En guise de conclusion à cette exploration fond-forme, les pages qui suivent vont tenter d'offrir une explication pour cette croyance en une mise en narration qui serait une opération efficace de « collectivisation » des postures alternatives.

131 Bruno TAUT, « Lettre 55 », Berlin, 8 juillet 1920, cité dans Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 165.

Déployer l'utopie en tant que méthode militante.

La « collectivisation » d'un rêve architectural.

A quoi sert finalement le dispositif utopique? Est-ce un exercice mental d'analyse d'hypothèses nouvelles? Une opération intellectuelle qui révèle les cécités, les injustices et les opportunités « latentes » du présent, afin d'esquisser le chemin vers un avenir meilleur? Par ailleurs, en prenant en compte toutes les critiques qu'on fait au genre et aux architectes qui l'ont tenté, peut-on employer ce dispositif rhétorique afin de « faire projet »? En partant de l'hypothèse que l'utopie est un mode d'interrogation critique de la réalité, nous montrerons dans cette dernière partie théorique sur le sujet qu'elle vise à induire chez ses lecteurs une « libération cognitive » — c'est-à-dire une clarification du regard qu'ils portent sur le monde empirique — pour après leur proposer un projet social en lien avec leur nouvelle colère. Ruth Levitas stipule qu'au lieu de voir l'utopie comme l'imposition d'un schéma rigide et prédéterminé sur un public peut-être réfractaire — comme un but en soit¹³² — on peut l'envisager plus comme une méthode. Selon la sociologue anglaise, cette « méthode utopique » fonctionnerait en bâtissant ou en analysant des rêves de mondes meilleurs sur trois plans, ou selon trois modes interconnectés¹³³.

Le premier, le mode archéologique, pose une question simple: quels bons exemples d'organisations politiques, sociétales et économiques se cachent dans le passé? Le but ici est d'amasser les fragments de l'histoire qui correspondent déjà à nos désirs et nos besoins et d'enrichir notre propos grâce à la force de leur exemple. Le deuxième mode, ontologique, demande: « (qui) somme-nous et qui devons-nous être? »¹³⁴. Quel genre de personnes est-ce que certains types de sociétés développent et encouragent? Dans le monde alternatif mis en avant, quelles capacités ou traits sont loués, permis, ou même considérés désagréables, voire interdits et supprimés?¹³⁵ Le troisième mode — et celui qui nous intéresse en particulier — serait architectural. Si les deux premières postures sont fortement teintées par la rétrospection, cette dernière est dédiée à la prospection, c'est-à-dire à « l'imagination de scénarios alternatifs pour le futur, reconnaissant les suppositions et les conséquences pour les gens qui les habiteront. »¹³⁶ Afin que ce futur imaginé fonctionne en tant que méthode et non pas en tant que schéma directeur, « la maquette » doit être traitée seulement comme une

132 Ruth LEVITAS, *Utopia as method*, op. cit., p. xi.

133 Ibid, p. 153.

134 Ibid, p. 196.

135 Ibid, p. 177. Levitas: « It entails both imagining ourselves otherwise and a judgement about what constitutes human flourishing. »

136 Ibid, p. 218. Levitas: « The third is an architectural mode – that is, the imagination of potential alternative scenarios for the future, acknowledging the assumptions about and consequences for the people who might inhabit them. These in turn must be subject to archaeological critique, addressing the silences and inconsistencies all such images must contain, as well as the political steps forward that they imply. » Voir aussi « (Utopia) as architecture is a particular kind of scenario-building that not only combines existential and institutional levels, but maintains a double standpoint between present and future. It sustains the tension between these, re-reading the present from the standpoint of the future, transforming it into the history of the future. Present futures are a way of foreclosing or opening future presents, and the utopian mode straddles this tension more effectively than prediction or forecasting. »

mise en forme nécessaire, provisionnelle et flexible. Cette reconstruction du monde doit être ensuite perpétuellement assujettie à la critique archéologique et ontologique afin d'identifier — au-delà des opportunités — les silences, les inconsistances et les dangers¹³⁷ que tous ces types d'images contiennent inévitablement.

Tout scénario qui s'avère désirable doit contenir les pistes pour guider les premiers pas nécessaires qui amèneront à son avènement. L'utopie devient ainsi surtout un dispositif ouvert d'interrogation critique, de débat collectif et d'aiguillage vers un futur qui améliore les injustices du présent. Et tout comme la science-fiction, sa force principale réside dans le refus de considérer quoi que ce soit comme acquis. Au lieu d'avoir le dernier mot, l'utopie en tant que méthode cherche plutôt à ouvrir le débat. L'utopie chez Bruno Taut, à travers laquelle il avançait ses hypothèses en verre translucide, guidés par « la foi et la connaissance » — une autre formulation de ce que Bloch appelle *docta spes* — visera elle-aussi ce déploiement méthodologique décrit par Levitas, au lieu d'être une imposition esthétique totalitaire qu'on impute souvent à l'architecte:

« Je suis d'avis qu'il n'y ait aucune règle, qu'importe la beauté de telles règles et la validité scientifique sur laquelle elles sont fondées. Il n'y a aucune règle qu'on puisse citer: c'est ça le principe! Il est toujours très dangereux d'élever la particularité à un principe. « Principium » signifie commencement. Oui, on peut commencer là, mais d'épuiser ce principe me semble extrêmement dangereux. »¹³⁸

Par ailleurs, l'utopie n'est pas seulement une hypothèse ou une ouverture de conversation; elle est aussi un dispositif militant, car elle se retrouve souvent en tant qu'« action fondatrice » ou moment zéro — autrement dit en tant que condition nécessaire et indispensable — afin que toute action collective puisse se coaguler. Après avoir étudié les mécanismes de constitution des mouvements sociaux, les sociologues David Snow et Robert Bedford avancent l'idée qu'avant toute mobilisation, une « libération cognitive » doit avoir lieu chez les individus partageant les mêmes griefs, c'est-à-dire un changement de regard sur certaines conditions ou aspects malheureux de leur vie. Les arrangements sociaux en cause doivent être vus non pas comme ordinaires et immuables, mais comme des injustices mutables¹³⁹. Pour se faire, le regard sur la vie quotidienne doit être « re-cadré » et l'ordinaire doit être vu de nouveau comme étrange.

137 Ibid, p. 215. Levitas: « All utopias are flawed. The focus must be on what will be gained, something that can be glimpsed in different ways. »

138 Bruno TAUT, cité dans Theresa HARRIS, op. cit., p. 139. Original: « I am of the opinion that there are no rules, as lovely as all such rules are and as scientifically as they are founded. There are no rules of which one can say: this is the principle! It is always very dangerous to elevate the particular to a principle. 'Principium' means beginning. Yes, one can begin from there, but to exhaust this principle appears to me to be exceedingly dangerous. »

139 David SNOW, Burke ROCHFORD JR., Steven WORDEN, Robert BENFORD, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, vol. 51, no. 4, août 1986, p. 466.

Pour un mouvement social il semble que le récit — et donc implicitement l'utopie — agisse comme un « dispositif stratégique de persuasion »¹⁴⁰ prenant la place d'un tout premier cadre du monde naissant. Son but est de « résonner » avec ceux qui sont susceptibles de se mobiliser et les inciter à participer; il doit *convaincre* pour faciliter le rassemblement d'individus ayant des problèmes communs ou complémentaires, qui n'avaient auparavant pas de solution afin d'exprimer leur mécontentement ou d'agir pour poursuivre leur intérêt. Mais sous quelles conditions ces efforts de re-cadrage du monde empirique touchent-ils vraiment les cordes sensibles pour inciter les individus à participer à une action collective? Le ratio de succès est dépendant, selon Snow et Bedford, de la présence et de la cohérence de trois différents types de cadrages: (1) un *cadrage diagnostic*, c'est-à-dire l'identification d'un problème et la détermination de la faute ou de la responsabilité; (2) un *cadrage pronostic* qui suggère des solutions et identifie des stratégies, des opérations tactiques ainsi que des objectifs; (3) et un *cadrage motivationnel*, un véritable « appel aux armes » pour s'engager dans des actions correctives ou d'amélioration¹⁴¹.

De nombreux exemples concrets de cette constitution d'individus en un acteur collectif apparaissent partout dans le monde à la fin de la Première Guerre mondiale. Parmi eux, nous avons vu celui qui se tisse autour de Bruno Taut, qui est indéniablement associé avec la figure de l'activiste. Néanmoins, toutes ses démarches ne sont pas couronnées de succès. Avec un grand enthousiasme suite à la révolution de novembre 1919, Taut fonde l'Arbeitsrat für Kunst (Le Conseil des travailleurs pour l'Art) afin de disséminer les tendances et les développements dans l'architecture avec le grand public. Mais cet élan se dissipe rapidement quand il devient évident que les forces conservatrices vont rester au pouvoir et que toute révolte de gauche est brutalement écrasée. Quand Taut se retire déçu de la scène publique, c'est Walter Gropius qui reprendra la tête de son association composée d'architectes, peintres, sculpteurs et écrivains. Le 24 novembre 1919, Bruno Taut adresse une lettre à 14 correspondants, une grande partie d'entre eux étant les architectes qui avaient participé à l'exposition *Unbekannte Architekten* (Architectes inconnus) organisé par Gropius en avril 1919:

« Chers compagnons¹⁴²,

140 Francesca POLLETTA, Kai HO, « Frames and Their Consequences », dans Robert GOODIN, Charles TILLYP (dirs.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 192

141 David A. SNOW, Robert D. BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 1988, p. 199.

142 L'emploi de cet appellatif nous aide à placer la figure de Bruno Taut plus fermement dans le camp anarchiste. En 1890, lors du procès des anarchistes de Vienne, Alexandre Tennevin — appelé à s'expliquer sur le terme « compagnon » devant la Cour d'Assises d'Isère — répond: « Quand les républicains ont voulu se désigner séparément des monarchistes, ils ont pris l'appellation de citoyens; nous nous méprisons le droit de cité, nous avons cherché un terme absolument ouvrier et nous avons adopté celui de compagnon; cela veut dire compagnon de lutte, de misère, quelques fois aussi de chaînes. » Quant aux communistes, le terme « camarade » est toujours en usage. Voir Alain PESSIN, *La reverie anarchiste, 1848-1914*, Lyon: Atelier de création libertaire, 1999 (1982), p. 55, 57, 61.

J'aimerais vous faire une proposition. Aujourd'hui, il n'y a presque rien à bâtir et même quand nous en avons la possibilité, nous le faisons pour vivre. (...) A vrai dire, c'est très bien que rien ne se « bâtit » aujourd'hui. Ainsi les choses pourront-elles mûrir, nous rassemblerons nos forces et quand tout recommencera nous connaîtrons nos objectifs et serons suffisamment forts pour préserver notre mouvement de tout rafistolage et de toute dégénération. Soyons délibérément des « architectes de l'imaginaire »! (...) Dissoudre, défaire tous les concepts et tous les principes en vigueur! Un véritable engrais! Et nous, un germe de ce nouvel humus. »¹⁴³

Pendant plus d'un an, les douze membres qui ont accepté de faire partie du groupe — qui prendra le nom de *Gläserne Kette* (la chaîne de verre) — se sont échangés au moins 71 lettres¹⁴⁴ et ont disséminé leur credo grâce à un nombre important d'articles et de dessins parus dans plusieurs publications. Cette « société secrète pseudo-maçonnique », où l'on signait avec des surnoms — Bruno Taut était bien sûr *Glas* (verre), Walter Gropius avait choisi *Mass* (mesure), tandis que Hermann Finsterlin se nommait *Prometh* (Prométhée) — avait pour but de maintenir en vie les ambitions des « architectes de l'imaginaire » dans les conditions défavorables de l'Allemagne post-guerre. Cette correspondance de verre devient ainsi un véritable « espace libre »¹⁴⁵ — un terme qu'on développera plus largement dans le chapitre suivant et qui postule l'existence d'espaces conceptuels en dehors du contrôle des groupes dominants et génèrent des contenus culturels de contestation précédant parfois à la mobilisation politique. L'enveloppe protectrice de cette démarche intellectuelle à circuit clos a permis ainsi la transformation du rêve de verre d'une démarche personnelle en un mouvement collectif, quoiqu'à petite échelle.

Quel est le mécanisme psychologique qui permet cette transition d'une idée de la sphère de l'individu à celle de la société? La sociologue Francesca Polletta note que par leur structure familiale, leur organisation claire — ayant un début, un milieu et une fin — par la présence constante d'une « composante d'évaluation » qui signale pourquoi il est important de raconter l'histoire, les récits rendent intelligibles des phénomènes complexes ou étranges¹⁴⁶. Elles soulagent les sentiments de confusion, de chagrin et d'anxiété¹⁴⁷ qui peuvent apparaître lorsqu'une vision précédente du monde vole en éclats, car elles permettent d'analyser et de tester mentalement des hypothèses nouvelles tout d'abord à l'intérieur d'un espace protégé, celui de notre imagination. Puis, pour citer la sociologue, « les activistes se trouvent souvent dans une bonne position pour attirer l'attention sur la dimension politique des catégories

143 Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 83 et Timothy BENSON, « Fantasy and Functionality: The Fate of Utopia, dans Timothy BENSON, op. cit., p. 37.

144 Un certain nombre de lettres sont difficilement datables, mais la dernière lettre date probablement de Noël 1920. Voir Maria STAVRINAKI, op. cit., p. 82.

145 Voir Francesca POLLETTA, Kelsy KRETSCHMER, « Free Spaces », dans David SNOW, Donatella DELLA PORTA, Bert KLANDERMANS, Doug MCADAM (dirs.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, Hoboken: Blackwell Publishing, 2013.

146 Francesca POLLETTA, *It Was Like a Fever. Storytelling in Protest and Politics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 7-10.

147 Julie WOSK, *Breaking Frame: Technology and the Visual Arts in the Nineteenth Century*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992, p. 3.

et des critères prétendus neutres »¹⁴⁸. En soulignant le fossé qui existe entre la réalité des faits et celle des idéaux, le récit a le pouvoir de révéler que des conditions que le lecteur trouve initialement oppressives mais immuables, sont en fait simplement injustes et donc susceptibles de changer.

Le récit fantastique — à l’instar de l’*Utopie* de More, de l’*Architecture Alpine* de Taut ou des recherches menées par les membres de « la chaîne de verre » — est ainsi à cheval entre l’éthique et l’esthétique¹⁴⁹, en séduisant le lecteur, en le faisant entrer dans le mode cognitif des contes (et donc en suspendant pour un moment son incrédulité) et en lui promettant une balade agréable sur des terres lointaines, avant de révéler des buts précis et utiles, demandant la réforme du monde empirique¹⁵⁰. En reprenant les propos d’Ernst Bloch, la pensée utopique — surtout dans sa version « concrète » — ne serait ni triviale, ni dangereuse comme elle en est souvent accusée, mais essentielle afin de révéler le caractère provisoire des conditions qui paraissaient auparavant immuables¹⁵¹. La sociologie nous dit également que pour de nouveaux groupes, des communautés et même des nations, l’existence d’un ou plusieurs récits fondateurs semble avoir une importance primordiale, car raconter des histoires crée des liens d’appartenance et d’identité en mettant en avant des intérêts et des actions communs¹⁵². Les groupes qui ne possèdent pas d’histoires cohérentes propres semblent être plus vulnérables à la fragmentation¹⁵³. En conclusion, pour réussir à déclencher une révolution, l’utopie doit passer par un processus complexe de transition du domaine privé de l’individu vers celui du public, du groupe. Le rêve doit d’une certaine façon se « collectiviser », — dans des termes sociologiques — un alignement de cadrage doit avoir lieu entre les intérêts, les valeurs, les croyances et les buts des individus susceptibles de participer. Bien qu’à échelle réduite, la transition entre les utopies personnelles de Bruno Taut vers la constitution de « la chaîne de verre » est tel un exemple d’alignement¹⁵⁴.

« Ideas are signposts, and the image of a remote future must light the way for us who strive. It cannot be too often shown to people, to make them tire of the present and even more impatiently demand its fulfillment. »¹⁵⁵

148 Francesca POLLETTA, Pang Ching Bobby CHEN, Beth Gharrity GARDNER, Alice MOTES, « The Sociology of Storytelling », *Annual Review of Sociology*, no. 37, 2011, p. 121.

149 Walter DAVIS, op. cit., p. 258

150 Ibid, p. 267.

151 Ibid.

152 Francesca POLLETTA et al., « The Sociology of Storytelling », p. 113.

153 Ibid, p. 114.

154 Ernst Bloch, fervent supporteur de l’expressionnisme, voyait dans cette génération d’artistes et d’architectes un véritable potentiel radical de condamnation et de rejet du statu quo — politique et esthétique — même s’ils n’étaient parfois pas pleinement conscients de la capacité révolutionnaire de leurs œuvres spéculatives. Voir Douglas KELLNER, Harry O’HARA, op. cit., p. 26.

155 Bruno TAUT, « The Earth, a Good Dwelling Place », 1919, cité dans Timothy BENSON, op. cit, p. 297.



Lee BUL, *Une souffrance parfaite*, série *Après Bruno Taut*, no. 4, 2011, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (MUDAM), Luxembourg.

Une modernité anarchiste?

« For first of all the European must be wrenched out of his cosiness (Gemütlichkeit). (...) Away with comfort! Only where comfort ends, does humanity begin. Comfort is of no value. (...) Glass architecture rules out the dull vegetative state of jellyfish-like comfort in which all values become blunted and worn, and it substitutes a state of bright alertness, a daring activity, and the creation of ever fresher, ever more beautiful values. (...) Love will be not so much a love between individuals as a love for the infinite universe of which every being is a tiny part. (...) Glass architecture is going to eliminate all harshness from the Europeans and replace it with tenderness, beauty, and candour. »¹

Que reste-t-il aujourd'hui de l'image de l'anarchiste? Un regard dans les dictionnaires et sur l'emploi du mot dans la culture populaire nous amène rapidement à une vision différente de celle qui se trouve dans l'imaginaire de Paul Scheerbart et de Bruno Taut. « Chaos », « état de désordre », « émeute », « gâchis », « trouble »², qui arrivent suite à une « carence ou de la faiblesse du pouvoir politique », voire même un « défaut d'organisation »³. Dans une grande majorité des cas, le mot porte une forte charge péjorative. Même en médecine, on parle d'anarchie ventriculaire, pour décrire une désynchronisation totale dangereuse voire létale. L'anarchisme est ainsi devenu aujourd'hui indissociable de la violence et de la mort d'un organisme qui ne sait pas vivre en l'absence de lois, de règles, ou de principes directeurs. En réalité, cette compréhension est beaucoup plus proche du principe d'anomie d'Emile Durkheim, que de la vision du monde décrite par Kropotkine et basée sur une « morale d'amour »⁴,

1 Adolf BEHNE, « Review of Scheerbart's 'Glass Architecture' », dans *Wiederkehr der Kunst*, Leipzig, 1919, cité dans Tim BENSON, Charlotte BENSON, Dennis SHARP (dirs.), *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, Londres: Granada Publishing, 1980 (1975) p. 77-78.

2 Voir « CRISCO - Dictionnaire des synonymes : anarchie », URL: crisco.unicaen.fr.

3 Voir la définition du mot anarchiste chez CNRTL, URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/anarchiste>.

4 Alain PESSIN, op. cit., p. 118. Alain Pessin note que la « violence, généralement représentée comme immédiate et indissolublement liée à l'anarchie, se présente en fait dès l'abord sous une forme paradoxale », citant l'argument développé par Kropotkine que l'acte de violence constitue un manquement à la liberté, celui-ci étant autoritaire par nature. Le principe libertaire cherche ainsi à éliminer d'un même mouvement domination et violence. Pour une explication plus détaillée de l'abandon de cette position par une partie des anarchistes. Voir Ibid, p. 117-139.

ou celle de Bakounine où l'essence de l'humanité est fondée sur l'interpénétration et l'inséparabilité d'une « loi de la solidarité sociale »⁵ avec celle de la liberté:

« Ainsi la liberté n'est pas la négation de la solidarité; au contraire, elle en est le développement et, pour ainsi dire, l'humanisation. »⁶

Pour citer Alain Pessin « il n'est pas nécessaire d'être violent pour être anarchiste, (mais) ce qui est nécessaire par contre c'est de rêver l'altérité »⁷. Nous avons exploré dans les pages précédentes comment Scheerbart et Taut ont tenté d'articuler l'avènement d'un monde meilleur — basé sur les logiques anarchistes — non à travers le conflit, mais par le biais d'une confrontation ludique des lecteurs avec l'image d'une civilisation rendue entièrement et intentionnellement vulnérable. Les pages suivantes cherchent à montrer comment aurait pu naître un modernisme architectural alternatif sous l'égide du verre translucide et coloré appartenant à un scénario de pacifisme ostentatoire. Notre dernier terrain de travail s'étale sur les années d'exil de Bruno Taut, en Russie, au Japon et en Turquie — une période moins connue ou souvent mal interprétée par l'histoire de l'architecture. Ici, son usage de l'utopie comme méthode portera ses fruits sous la forme de véritables « enseignements de l'architecture » ou « pensées sur l'architecture » — titre allemand de son dernier ouvrage (*Architekturlehre*, 1938 (1977)⁸) — qui réfutent l'idée que le style international était inévitable et que toute résistance était rétrograde. Nous allons ainsi découvrir un Bruno Taut sur le point de partir, à l'instar de Walter Gropius et Mies van der Rohe, pour les Etats-Unis, avant sa mort prématurée le 24 décembre 1938. Quelles alliances aurait forgées cet architecte-rebelle de l'autre côté de l'Atlantique? Quel aurait pu être le visage du mouvement moderne?

5 Ibid, p. 93.

6 Mikhael BAKOUNINE, *La Liberté*, cité dans Ibid.

7 Alain PESSIN, op. cit., p. 127.

8 Publié en turque en 1938, cet ouvrage est traduit en allemand seulement en 1977 et publié sans images. Voir Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations out of Germany », dans Jean-Francois LEJEUNE, Michelangelo SABATINO (dirs.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*, Londres: Routledge, 2010, p. 205 et nbp. 68. Malheureusement, pendant les recherches pour cette thèse je n'ai pas eu accès à une version originale de *Mimari Biglisi*. Comme je ne parle ni l'allemand, ni le turc, mon étude a dû se concentrer principalement sur les traductions des citations d'Esra Ackan, Sibel Bozdogan et Burak Erdim.

De Cologne à Ortaköy: Bruno Taut et le climat cosmopolite

« Architects! here is your world. (...) Let Paul Scheerbart take the blindfolds from your eyes and you will see. What you had no faith in before — how oppressively dark it was then! — you can see now in the magnificent world of the fantasy. Yes, can you see it? Man could build all this if he wanted to. But first you must want it, you, the creators! (...) Humility will redeem you. It will give you love, love for the divinity of the earth and for the spirit of the world. You will no longer torment your earth with dynamite and grenades, you will have the will to adorn her, to cultivate and care for her — culture! Be one with her in subordination, and let her transport you to the stars. It will be a kingdom. (...) We architects must lead mankind toward this aim. We must courageously bring that which is highest before man's senses and drive a nail through this flat world. It should collapse in ruins, turn to dust and allow a new Phoenix to rise from the ashes, a new light to shine afar, art which is happiness and life. »⁹

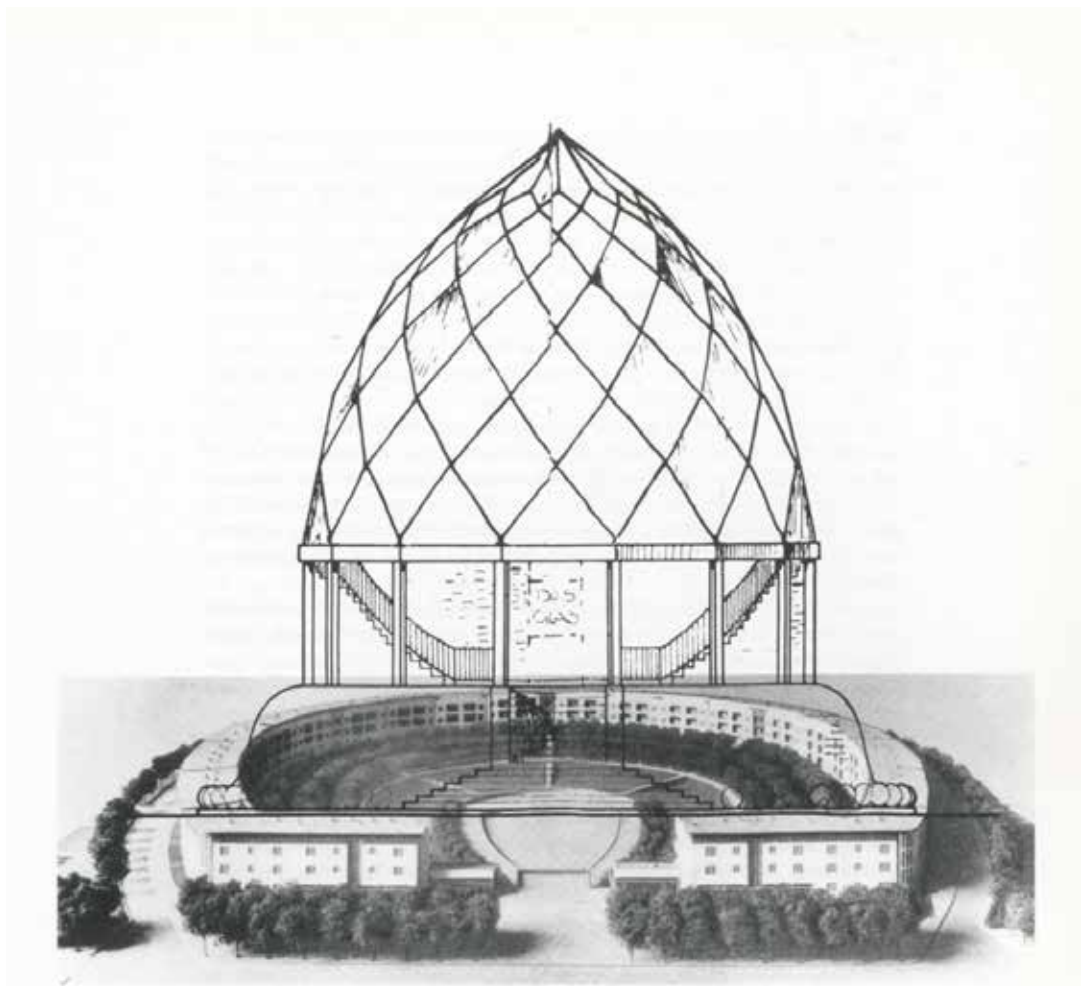
Tout au long des années 1910 et 1920, la figure de Bruno Taut a été indiscutablement associée à celle des avant-gardes architecturales. Même s'il semblait avoir une affection pour la couleur peut-être un peu trop développée par rapport aux canons du style international¹⁰, si on observe ses nombreux projets de logements collectifs des années 1920 — l'architecte ayant réalisé plus de 20.000 unités — on pourrait considérer que Taut ait succombé aux préceptes fonctionnalistes, qu'il soit rentré dans la rangée des autres architectes de sa génération. Ceux qui soutiennent ce point de vue pointent également du doigt l'année 1929, quand Taut publie même un livre en Angleterre censé introduire le public anglais à ce nouveau « style »:

« What is therefore, the new movement? (...) (A) somewhat theoretical principle might possibly be summarised in a single sentence: If everything is founded on sound efficiency, this efficiency itself, or rather its utility will form its own aesthetic law. »¹¹

9 Bruno TAUT, « 'Ex Oriente Lux': Call to architects », dans *Das Hofe Ufer* (Berlin), vol. 1, no. 1, 1919, cité dans Tim BENSON et al., *Form and Function*, op. cit., p. 81-82.

10 Le Corbusier semble avoir même exclamé: « Mon dieu, Taut est daltonien! » en voyant sa maison numéro 19 au *Weissenhofsiedlung*, l'architecte allemand ayant couvert sans réserves l'ensemble des façades en bleu, rouge, jaune et vert vif, les sols en noir profond et les plafonds en jaune. Cette maison fut construite en 1927 pour l'exposition du Deutscher Werkbund *Die Wohnung* sur le célèbre site du *Weissenhofsiedlung* à Stuttgart. Contrairement aux autres projets, qui visaient des clients plus aisés, celui de Taut était dédié aux familles à faible revenu et visait un prix de vente de RM 10,000-12,000 (les organisateurs vont néanmoins la vendre pour au moins le double de cette somme). Même si les autres bâtiments du Siedlung employaient beaucoup plus de couleur que ne le laissent penser les images noir et blanc de l'époque, la majorité des architectes semblaient partager un goût pour la prédominance du blanc ou des nuances grisâtres, la maison de Taut faisait tâche pour certains. Il semble que lorsque Mies van der Rohe ait exprimé ses réserves, Taut affirma que si le projet semble ne pas être à sa place, cela pourrait être dû non pas à mauvais emploi de couleurs, « mais parce que les bâtiments environnants ne sont pas terminés ». Voir Ricky BURDETT, Adam KAASA, « Color and the City », dans Gareth DOHERTY (dir.), *New Geographies, 3: Urbanisms of Color*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, p. 56 et *Weissenhof2002* (en ligne), consulté le 1 février 2018, URL: <http://www.weissenhof2002.de/english/siedlc.html>.

11 Bruno TAUT, « Five Points », *Modern Architecture*, Londres, 1929, cité dans Timothy BENSON (dir.), *Expressionist Utopias*, op. cit., p. 171. D'ailleurs, dans *The Japanese House and its Inhabitants* Taut dit: « My sentence, 'all functional that works well looks well', has been misunderstood, and at times misinterpreted as referring only to utilitarian necessities and actual functions. » cité dans Mauro MORICONI, « Bruno Taut va in Giappone. Bruno Taut goes to Japan », *Spazio e Società*, no. 84, octobre-décembre 1998, p. 79.



Bruno TAUT, Superposition du *Glashaus* sur la maquette de la Hufeisensiedlung. Source: Regine PRANGE, « Die Hufeisensiedlung im Spiegel des Glashauses », dans Angelika Thiekötter (dir), *Kristallisationen, Splitterungen : Bruno Tauts Glashaus*, Basel: Birkhäuser Verlag, 1993, p. 135.

Ses utopies de verre sont ainsi balayées par l'histoire de l'architecture comme l'expression temporaire des angoisses de la guerre et une agréable occupation intellectuelle à une époque où il n'y avait de toute façon rien à construire. Les leçons de Scheerbart avaient-elles toujours de la valeur? En guise de conclusion à cette partie de la thèse, ce que les pages suivantes vont essayer de démontrer est que l'idée que Taut ait abandonné son regard anarcho-pacifiste sur le monde est une fausse lecture de sa carrière, une vision qui ignore convenablement les nuances de ses projets berlinois, mais surtout les écrits et les architectures qu'il conçoit et construit lors de ses années en exil. C'est précisément sur ces derniers exploits — rarement mis en avant par les historiens¹² — que notre investigation va se concentrer, afin de révéler le malaise croissant puis le rejet du Style International par l'architecte, sans qu'il n'abandonne la quête de la modernité. L'altérité imaginée et construite par Taut suite à son exil en Russie, au Japon et surtout en Turquie se révélera être en parfaite continuation avec ses propos « de verre », tout en esquissant la figure non pas d'un architecte vieillissant et rétrograde face à l'idée du progrès, mais plutôt celle d'un professionnel capable d'articuler non seulement une critique sanglante du Style International, mais également de formuler une théorie architecturale alternative.

En 1936, suite à la mort subite de Hans Poelzig¹³, Martin Wagner, avec qui Taut avait travaillé sur le projet du *Hufeisensiedlung Berlin-Britz*¹⁴ (1925-1931), facilite son invitation en Turquie et son emploi à la tête du Département de l'Architecture à l'Académie des beaux-arts d'Istanbul, ainsi qu'au département de construction du ministère de l'Education. Toutefois, seulement un an plus tard, Wagner écrit une lettre à Walter Gropius affirmant que « (pendant) qu'on vieillit tous, Taut est coincé avec des principes Renaissantistes et ne peut pas trouver son chemin vers le Nouveau! Je suis très déçu...cela est vraiment dommage pour un tel avant-gardiste. »¹⁵ Quelle est la raison de ce désenchantement entre les deux architectes? Tout d'abord, il faut noter

12 Sibel BOZGODAN, « Against Style: Bruno Taut's pedagogical program in Turkey, 1936-1938 », dans Martha POLLAK (dir.), *The Education of the Architect*, Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 164.

13 Hans Poelzig était vu comme le successeur de l'architecte suisse Ernst Egli, qui avait eu comme tâche la transformation de l'académie de beaux-arts suivant des lignes modernistes, mais il meurt à Berlin peu avant son départ pour la Turquie. Voir Ibid, p. 172.

14 Lors de sa collaboration avec Martin Wagner — à l'époque architecte en chef de Berlin et fondateur de la société de construction GEHAG — et le paysagiste Leberecht Migge, Taut réalise sa fameuse *Hufeisensiedlung Berlin-Britz* (1925-1931). Au final, le projet comprend 1258 appartements et 679 maisons, jouant avec quatre plans-type de logements et quatre déclinaisons de jardins privés conçus par Migge pour servir à la fois d'espace d'agrément et de potager — chaque appartement ou maison dispose d'un tel espace, semé de légumes, de pelouse, de fleurs ou d'arbres fruitiers. La couleur est toujours omniprésente, mais ce qui frappe le plus dans ce projet sont les deux motifs centraux de la composition, un fer à cheval — clin d'œil au schéma des cités-jardin d'Ebeneser Howard et symbole porte-bonheur pour les habitants — et un losange formé par des maisons en rangée peintes d'un rouge profond, à partir desquelles rayonnent d'autres bandes de logements, crépies bien-sûr de différentes couleurs. Marque de la croyance que l'architecture possède sa propre agentivité — capable de fonctionner comme l'aimant de la collectivité — ces deux espaces, orientés comme dit Christine Mengin vers le soleil levant, sont pour Taut à la fois le symbole et le chemin vers une vie meilleure et plus solidaire. Pour une présentation plus ample de ce projet, voir Christine MENGIN, *Guerre du toit et modernité architecturale. Loger l'employé sous la république de Weimar*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2007, p. 250-260 et Nicholas BULLOCK, « A short history of everyday Berlin, 1871-1989 », dans David GOODMAN, Colin CHANT (dirs.), *European Cities and Technology. Industrial to post-industrial city*, Londres: Routledge, 1999, p. 246.

15 Original:« As everyone gets old, Taut is stuck with Renaissance principles and can't find his way towards the New! I am very dissappointed...It is a shame for such an avant-gardist. », 29 août 1937, cité dans

que l'arrivée de Taut en Turquie n'est que la dernière étape de son exil de l'Allemagne, suite à la montée au pouvoir des Nazis et son marquage dangereux à la fois comme juif et comme « commissaire culturel bolchévique »¹⁶. L'architecte va d'abord passer une année en Russie, puis suite à un bref retour dans son pays d'origine, il fuit en 1933 via Marseille, Naples, Athènes, Istanbul, Odessa, Moscou et Vladivostok, pour enfin arriver au mois de mai à Tokyo et à sa demeure dans le village de Takasaki où il vivra pendant un peu plus de trois ans¹⁷. C'est dès son arrivée au Japon, lorsque Taut est confronté aux manifestations non-eurocentriques de ce qu'on appelle déjà à l'époque le Style International, que l'architecte-rebelle refait surface et commence à remettre en question l'ensemble des principes sur lesquels repose le mouvement moderne. Dans son ouvrage-journal *La maison japonaise et ses habitants* (1936) — qui est à l'origine une étude de l'architecture vernaculaire du pays et de ses implications pour la période moderne¹⁸ — il décrit ses premières expériences architecturales au pays du soleil-levant:

« À notre arrivée fin mars, (...) (nous) prîmes d'abord la grande route de Yokohama à Tokyo; les maisons construites en bordure de cet axe au trafic intense firent sur nos yeux et nos nerfs l'effet d'une douche froide. Sur le paquebot, lors de notre traversée de l'archipel nippon, nous avons vu tant de paysages magnifiques, et remarqué si peu de détails kitsch déplacés sur les bâtiments et leur environnement, que nous restions abasourdis face à la stérilité et la suffisance de cette enfilade de façades en tôle et autres matériaux bizarres, à cette manière comique de vouloir à tout prix être moderne, à ce capharnaüm tapageur et hideux de styles architecturaux. Où était donc le regard raffiné des Japonais? (...) Voici Tokyo et sa grande avenue commerçante, la Ginza! Ce qui, tout à l'heure avait constitué un bruit pour l'oeil, devenait ici un vacarme assourdissant. L'être sensible qui vous parle sombra dans une terrible dépression, je ne dis plus un mot et me mis à regretter amèrement d'avoir entrepris ce voyage. »¹⁹

Au Japon, la modernité du pays n'est pas à la hauteur des attentes de Taut, c'est-à-dire une architecture dénotant « une conception idéalisée de la propreté, de la clarté, de la simplicité, de la gaieté et de la fidélité aux matériaux de la nature »²⁰. De plus, au lieu d'améliorer le cadre de vie, cette modernité forcée lui semble avoir ignoré les sensibilités de l'architecture vernaculaire face au site et au climat, en augmentant

Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy: Bruno Taut in the East », *88th ACSA Annual Meeting, Heterotopolis*, 2000, p. 264.

16 Mauro MORICONI, op. cit., p. 72 et Burak ERDIM, « From Germany to Japan and Turkey: Modernity, Locality, and Bruno Taut's Trans-national Details from 1933 to 1938 », *Lunch: dialect*, vol. 2, 2007, p. 105.

17 Taut arrive en Turquie le 10 octobre 1936. Voir Sibel BOZGODAN, op. cit., p. 164.

18 Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 201. Ses recherches sont commandées par la Fédération des Architectes Japonais qui lui demande de formuler le fondement théorique pour le développement d'une architecture japonaise basée sur une analyse des précédents historiques et régionaux. Voir Burak ERDIM, op. cit., p. 105.

19 Bruno TAUT, *La maison japonaise et ses habitants*, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014 (1936), p. 18-19.

20 Bruno TAUT, *La maison japonaise et ses habitants*, cité dans Sandra KAJI-O'GRADY, « Authentic Japanese Architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism », *Fabrications*, vol. 11, no. 2, septembre 2001, p. 4. Original: « an idealised conception of cleanliness, clarity, simplicity, cheerfulness and faithfulness to the materials of nature, and for the greater part they still retain that conception. »

notamment les risques urbains en cas de tremblement de terre ou d'incendie²¹. Fatigué par ce spectacle, il se réfugie avec sa femme dans un village à deux heures et demie de route de la capitale pour habiter dans une maison traditionnelle et solitaire, posée au pied d'une colline boisée dans le voisinage d'un temple Dharma. Ici il espérait « faire connaissance avec la vie ordinaire, authentiquement japonaise, pour pouvoir comprendre d'autant mieux, plus tard, les manifestations les plus éminentes de cette culture. »²² Toutes les difficultés rencontrées semblaient se dissiper sur le chemin vers cette maison. Taut dira même: « Nous ne pouvions guère imaginer une réalisation plus parfaite de nos souhaits les plus intimes »²³. En revanche, leurs premières expériences spatiales sont déstabilisantes, car le corps de sa femme, mais surtout le sien — tout à fait ordinaires en Allemagne — se retrouvent hors-échelle par rapport aux proportions de leur nouvelle demeure. Le regard des enfants du village, venus en grand nombre découvrir les étrangers, sert de premier témoignage de leurs difficultés à s'intégrer:

« Personne, parmi les adultes du village, n'avait un nez aussi grand et aussi pointu ; on voyait rarement un homme si grand que moi, qui ne mesure portant pas plus que la moyenne des Européens; et ma femme, elle aussi conforme aux normes européennes, devait leur apparaître comme un être particulièrement monstrueux. »²⁴

Puis d'autres signes de malaise spatial apparaissent. Dès son arrivée Taut se cogne la tête à plusieurs reprises en passant dans les portes japonaises de hauteur normale; ses bras et ses pieds s'avèrent être trop longs pour un usage confortable des toilettes et de la baignoire; les matelas sont toujours trop courts; et lorsqu'il est à table Taut n'a jamais la tête à la même hauteur que ses convives japonais. Même ses vêtements européens ne correspondent plus aux températures des espaces intérieurs de son pays d'accueil:

« La tenue vestimentaire des Européens est conçue en fonction de la température à l'intérieur des habitations alors qu'au Japon, comme le montraient les cinq *kimonos* de Madame Hirose, elle est réglée sur la température extérieure, qui ne diffère que de quelques degrés, du fait de chauffettes, de la température intérieure. ».

Les deux époux commencent « à être frigorifiés »²⁵. Malgré les difficultés initiales, la narration de Taut se poursuit tout au long du livre par une description minutieuse et enthousiaste de la maison et de ses environs, de la vie et des habitudes japonaises, puis des nombreux exemples d'architecture japonaise traditionnelle comme la villa impériale de Katsura. « Mais à quoi peut servir ce genre de description? »²⁶:

21 Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 204.

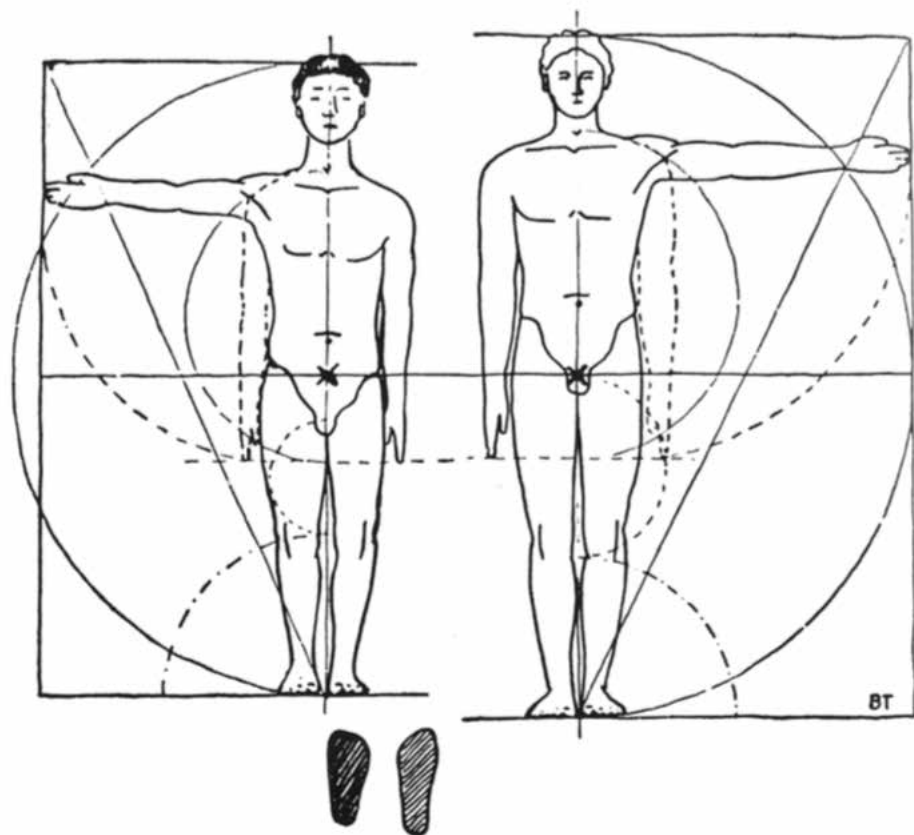
22 Bruno TAUT, *La maison japonaise*, op. cit., p. 17.

23 Ibid, p. 21.

24 Ibid, p. 20.

25 Ibid, p. 25.

26 Ibid, p. 57.



Bruno TAUT, Comparaison entre les proportions du corps Japonais et occidental, sur la base du schéma de l'homme idéal de Leonardo da Vinci.

Source: Bruno TAUT, *La maison japonaise et ses habitants*, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014 (1936), p. 58.

« Pour moi la culture est le pont jeté entre les peuples. (...) Pour collaborer à la construction du pont de la culture, il n'y a qu'un moyen: éveiller le désir de comprendre ce qui est étranger, et montrer que l'esprit humain travaille de manière logique et raisonnable quelles que soient les conditions dans lesquelles il est placé, et qu'il s'agit donc d'un seul et même esprit humain, dont la diversité des productions n'est que la conséquence des différents contextes. »²⁷

Dans ce contexte, une des remarques les plus puissantes de Taut est liée directement au corps, sa taille, ses proportions, ses variations à travers le globe. En partant de l'expression « l'homme, mesure de toute chose », Taut se rend compte que le schéma de « l'homme normal » de Leonardo da Vinci — ce standard sur lequel est bâti l'architecture moderne — a des écarts considérables avec les corps des japonais, non seulement en terme de taille, mais également par rapport aux proportions fondamentales, défiant ainsi le concept de l'« homme universel »²⁸ du Style International. Pour illustrer ce point, Taut entreprend l'acte de dessiner le corps japonais, laissant sous-entendre qu'une telle démarche pourrait s'effectuer tout autour du globe. L'idée avancée dans cette partie de la thèse qu'un corps autre — qu'on nomme gélatineux — serait une figure clef dans l'œuvre de l'architecte et celle de son mentor Paul Scheerbart, trouve dans ce dessin de l'architecte son argument le plus puissant.

De plus, à l'époque et au Japon en particulier, la question n'est pas anodine. Tandis que l'architecture traditionnelle du pays semble être en harmonie parfaite avec le corps japonais²⁹, et ainsi donc en discordance avec celui des étrangers comme Taut, dans les années 1930, le mythe du corps Européen (masculin et blanc) comme corps idéal, comme standard universel — ayant même une supposée supériorité biologique — commençait à s'installer dans la psychologie japonaise³⁰. L'écart entre la hauteur des caucasiens et des asiatiques semble être un point particulièrement sensible. L'appétit vorace pour la modernisation du pays serait ainsi à la fois une manifestation de l'émergence d'un nouveau corps de référence, et également le signe d'une « mélancolie du non-occidental »³¹, ravagée par des sentiments d'une supposée infériorité. Dans son manuscrit pour l'ouvrage *Japan's Art*, Taut constate aussi qu'une humeur dépressive régnait sur le pays, liée au moins en partie à « une lacune perçue entre l'Est et l'Europe », au déclin de la tradition japonaise comme un simple objet exotique destinée aux musées et à l'idée de l'existence d'une opposition entre les

27 Ibid, p. 57-58.

28 Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 181.

29 « L'espace construit n'était donc rien d'autre que l'enveloppe esthétique créée par cet homme-là pour satisfaire ses besoins. » Bruno TAUT, op. cit., p. 60.

30 Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 200. Akran note d'ailleurs que l'idéologie de l'ergonomie — se basant sur les dimensions et les proportions d'un homme blanc idéalisé et se traduisant dans les normes de Neufert par exemple — a eu une influence sur l'architecture plus grande qu'on pourrait imaginer, ignorant les différences ethniques ou de genre. Esra AKCAN, *Architecture in Translation. Germany, Turkey and the Modern House*, Durham: Duke University Press, 2012, p. 256 et Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy », op. cit., p. 266-267.

31 Esra Acan développe cette idée dans son article Esra AKCAN, « Melancholy and the 'Other' », eurozine.com (en ligne), 25 août 2005, consulté le 1er février 2018, URL: <https://www.eurozine.com/melancholy-and-the-other>.

façons traditionnelles de vivre et le modernisme Européen³². Paradoxalement, si le modernisme a une lourde dette envers l'art traditionnel japonais³³, dans les années 1930 il devient une de ses menaces les plus importantes. Revenant à *La maison japonaise et ses habitants*, lors d'une discussion imaginaire chez un certain M. Suzuki — il s'agit en réalité d'un collage de discussions réelles avec ses collègues japonais³⁴ — Taut semble capter ce désir de modernité à tout prix:

« (...) it does seem as if some of your countrymen feel ashamed, if their houses don't look exactly like every house in Paris or in Berlin. »³⁵

Lors de son arrivée en Turquie, il se retrouve dans un contexte similaire: sous la main ferme de Mustafa Kemal Atatürk, ce jeune pays non-occidental cherchait lui-aussi le chemin de la modernité, s'appuyant fortement sur le modèle européen, avec l'Allemagne et l'Italie comme exemples préférés³⁶. Plus de 200 experts occidentaux — dont quelques 40 allemands — sont mis en charge de la réorganisation totale de l'enseignement supérieur. En architecture les réformes commencent en 1926, et sous la direction de Namik Ismail Bey et de l'architecte suisse Ernst Egli, on voit émerger un curriculum basé sur les principes modernistes de l'Europe Centrale, notamment allemands³⁷. Rapidement, on appelle cela « architecture cubique » (*küçük mimari*). Or, suite à son expérience précédente en exil, tout en provoquant la consternation d'une partie de ses collègues, Taut refuse la diffusion des préceptes du Style International comme modèle neutre prêt à être implanté sans discernement à travers le globe. Dans son dernier ouvrage, *Mimari Bilgisi* (Connaissances sur l'architecture) il affirme:

« The world is increasingly getting uniform and homogenous, just like the soldiers who carry uniform weapons in uniform clothes (...). When technology dominates the house, machines, equipments, mechanical utilities, and the like that can be used anywhere in the world conquer the environment. (...) This brings a situation where buildings all around the world look like machines that can be used without changing its shape in relation to place. This results in commonplace architecture, that is, the numberless modern buildings whose pictures we see in all magazines. (...) Architecture is thus confronted with such devastation that it will take too long to recover. If it was just an aesthetic delusion, it would not be too wrong. However, nature, in our case climate, will take its revenge on this terrifying negligence: it will soon be understood that a building that is convenient for one country is not so for another. »³⁸

32 Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 198.

33 pour prouver ce point il suffit d'invoquer brièvement l'endettement de l'Arts and Crafts, du Jugendstil, de Frank Lloyd Wright, ou de De Stijl aux influences japonaises. Mauro Moriconi fait un commentaire intéressant: il note que Taut n'est pas le premier architecte à être attiré par cette culture, et que même si certains objets et architectures traditionnelles japonaises semblent fondamentalement modernes, la culture qui les a produits ne l'était sûrement pas. Mauro MORICONI, op. cit., p. 73.

34 Voir Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 199.

35 Ibid, p. 200.

36 Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 167.

37 Ibid, p. 169.

38 Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, 1938, cité dans Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 206. En parlant des intérieurs de la maison moderne, en 1927 Taut affirmera: « It follows that the size of every door, of every window — of everything, in fact — must be in relation to man. (...) Absolute flat surfaces, which exclude plasticity and reflections, uniformity created by a limited range of colours,

Néanmoins, tout cela ne signifie pas que Taut défendait un retour aux styles anciens. Il faut savoir qu'au Japon comme en Turquie, nourri par des impulsions nationalistes, un deuxième courant entre dans l'arène, basé sur une recherche et un renouveau des traditions vernaculaires de l'habitat. Taut décide d'attaquer simultanément les deux fronts: d'un côté il dénonçait l'occidentalisation alertée des pays — basée sur une imitation servile et non-critique du modèle eurocentrique, qui pourrait être au moins interprété comme l'expression d'un impérialisme culturel — tandis que de l'autre il lançait un avertissement pour ne pas succomber à la fiction d'un nationalisme ostentatoire incarné dans une architecture anachronique pseudo-vernaculaire. Sur ce dernier point, il énonce même un diktat, devenu depuis fameux: « Toute architecture nationaliste est mauvaise, mais toute bonne architecture est nationale. »³⁹ Suite à ce double rejet, quels principes faut-il alors suivre? Selon Taut, la solution se trouve dans l'enseignement des architectures infusées (peut-être par inadvertance) de traits dits « cosmopolites ». L'architecte en trouve un exemple dans la ferme traditionnelle japonaise:

« Anyone who undertakes a closer study of the Japanese village, should not be stuck by any impression of seemingly 'exotic' strangeness. Rather, except for some Japanese specialties such as floor-mats and paper-windows, he will feel that all species of farmhouse throughout the world reflect themselves in the Japanese farmhouse...The Japanese farmhouse is thus an enigma in itself. It is remarkable indeed that here, in contrast to any machinery of war and peace, is a cultural phenomenon born of the very soil of Japan, and which is absolutely national, though the various forms of this same culture in all its details and variations happen to be quite international. (...) The Japanese farmer, who does not speak to the world with words, speaks through his houses. He is the Japanese nation and his tongue is a *cosmopolitan* one. And being *cosmopolitan* it has *universal power*. »⁴⁰

Pour Taut, l'élément qui fait la synthèse de ce double ancrage entre l'universel et le local est le climat. Il avait déjà introduit cette idée dans *La dissolution de la ville* et sa maison « omniforme », mais il l'avait à peine esquissée dans cet ouvrage de 1922. En revanche, dans *Mimari Bilgisi* l'architecte la développe largement, le climat n'étant plus uniquement une donnée simplement fonctionnelle, offrant en effet « une spécificité, une tonalité, une couleur musicale au bâtiment »⁴¹, reflétant également les différences ethniques des proportions des corps, ainsi que leurs nuances culturelles⁴².

rejection of any kind of symmetry, the absolute dominance of the triangle and the square in plan (...) all this, hardened in a thesis, does not mean progress in building, but a new condition of tiredness. » Bruno Taut, *Ein Wohnhaus, 1927* cité dans Gennaro POSTIGLIONE (dir.), *100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Londres: Taschen, 2004, p. 380.

39 Original: « All nationalist architecture is bad, but all good architecture is national. » Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, cité dans Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 188.

40 Bruno TAUT, « Japanese Village », manuscrit, cité dans Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 201, nb. 34,

41 Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, cité dans *ibid*, p. 206.

42 Sibel Bozdogan montre que pour Taut la culture était une conséquence rationnelle et naturelle du climat. Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 183.

Ainsi, presque toutes les conditions extérieures du bâtiment sont d'une façon ou d'une autre fonctions du climat⁴³.

« Thus it was the climate that built the Japanese house, more especially in summer. (...) Otherwise one would have to use expensive apparatus to give the same airing effect. But such ventilation is artificial and can only be used temporarily. »⁴⁴

« Nations have adapted to climate and many different characters have resulted from it. (...) Architecture is a mirror reflecting the character and nature of nations. It is this mirroring aspect which largely determines whether it is light or heavy lively or serene, diffused or concentrated, elegant or systematic, etc. »⁴⁵

Bien que dangereusement proche d'une théorie raciale où les différences entre les pays du monde — et la supériorité d'une race par rapport à une autre — résident dans des différences climatiques, Esra Akca affirme que le positionnement de Taut devrait être interprété de façon plus affirmative, surtout en prenant en compte son rejet du positionnement eurocentrique évoqué auparavant⁴⁶. De plus, ce qui différencie la posture de Taut est que cette liaison architecture-climat n'est pas déployée dans une quête d'expression régionaliste ou afin d'exprimer des différenciations géographiques, mais au contraire, dans le but d'identifier des logiques universelles: « plus des formes architecturales sont appropriées au climat, à la lumière et l'air du lieu, plus elles sont universelles. »⁴⁷ Le « type » architectural — une notion si chère aux fonctionnalistes — est ici mis en œuvre de façon anti-formaliste et anti-stylistique, capable « de changer sa forme et même sa couleur comme un caméléon » à travers le globe⁴⁸: « Les types de l'architecture se régénèrent quand chaque bâtiment reçoit une autre forme en relation avec le pays où il est situé »⁴⁹.

43 Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, cité dans Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 206.

44 Bruno TAUT, *Houses and people of Japan*, p. 72, cité dans Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 332, nbp, 36. Un élément architectural particulièrement cher à Taut par rapport à la relation qu'il établie avec le climat local est l'avant-toit. Dans une discussion avec son personnage M. Suzuki, il affirme: « Taut: What I do mean is the admirable way in which the Japanese house has adapted itself to the special climate of Japan and is in harmony with local customs and daily occupations. (...) I must really rack my brains to remember a modern house which allows the wind to blow through it (commenting on the ability of Japanese houses to cross-ventilate). (...) Mr. Suzuki: Ah, well, you may be right. But then, you see, for modern life the old style of building is not suitable at all. Taking of projecting roofs, for example, you must admit that we have no use any more for these dark old-fashioned rooms in the interior. (...) Taut: Nobody said you were to imitate the old style completely! That would be as terrible mistake as slavish imitation of foreign styles. » Voir Bruno TAUT, op. cit., p. 255-274, cité dans Buran ERDIM, op. cit., p. 108-109.

45 Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, cité dans Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 184 et Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 268-269.

46 Akcan note que est d'ailleurs cette critique a été fait également de la théorie du cosmopolitisme de Kant. Ibid, p. 268-269.

47 Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, cité dans Esra ACKAN, « Bruno Taut's translations », 2010, op. cit., p. 206. Original: « the more architectural forms are appropriate to the climate, light and air of their place, the more they are universal. »

48 Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, cité dans Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 183.

49 Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 268.

Ses propos dans *La dissolution de la ville* se retrouvent également à l'intérieur de cette architecture climatique. Taut retrouve un reflet dans le monde empirique de son principe des « parties constituantes identiques »⁵⁰ de la maison omniforme — censé offrir à l'habitat (ainsi qu'à l'habitant) la possibilité d'un grand nombre de transformations — dans la flexibilité offerte par les cloisons amovibles des maisons japonaises, ainsi que par la superposition spatiale des fonctions dans l'oda Ottomane. Ces dernières étaient des chambres typiques des maisons traditionnelles et fonctionnaient comme des unités d'habitation complètes pour une famille, superposant dans le même espace plusieurs activités: manger, dormir, travailler etc⁵¹. Ainsi, la corrélation moderne (un espace) = (une fonction) — ou la place centrale que cette dernière prend dans la logique du Style International — se voit complément abandonnée par Taut qui ne la traite plus comme un aspect essentiel de l'architecture, mais seulement comme un paramètre relatif⁵². À sa place, en amont de cette logique architecturale alternative — le principe fondamental de la discipline — on retrouve maintenant la notion de « proportion ». Il n'est pas question, bien sûr, d'une proportion universelle et/ou statique, mais plutôt d'une donnée qui est enracinée dans le paysage culturel du lieu. Burak Erdim note que plutôt que de promouvoir les relations géométriques arbitraires du Style International — qui reposent sur l'interprétation de Leonardo da Vinci de l'homme Vitruvien — Taut propose, à travers le duo climat-proportion, une logique trans-nationale capable d'établir une relation dynamique et adaptative entre le bâti et le territoire dans lequel il s'insère⁵³. C'est seulement en dernier lieu, en subordination totale par rapport au principe de proportion, qu'on retrouve les éléments constitutifs plus « classiques » de l'architecture, c'est-à-dire la « technique », la « construction » et finalement la « fonction ».

« Technique supplies the building with necessary conditions to resist external conditions; construction gives it the strength to combat natural forces. What gives the building a fine, relieving condition to live in is function. (...) (Yet) architecture is the art of proportion! »⁵⁴

Si *Mimari Bilgisi* est une explicitation théorique des logiques déjà présentées pendant les « années de verre », une autre différence notable entre les deux périodes est que Taut a pu tester ces concepts dans une architecture construite. Si au Japon l'architecte n'a pas eu beaucoup d'opportunités de faire du projet — il réalise la maison Hyuga à Atami, puis entame une deuxième en collaboration avec Gonkuro Kume sur une habitation à Okura — ses deux années en Turquie étaient remplies de travail. La majorité de son temps est dédié aux projets d'école, un programme architectural central pour la classe politique, censé disséminer l'idéologie républicaine. Ainsi, entre 1937-1938 Taut conçoit et construit cinq édifices, un lycée de filles à Izmir, un de garçons

50 Bruno TAUT, Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », op. cit., p. 64.

51 Pour plus d'informations sur l'oda, voir Carel BERTRAM, *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, Austin: University of Texas Press, 2008, p. 28. Taut décrit ces espaces dans son ouvrage *Die Neue Wohnung*, 1924, p. 21.

52 Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 266.

53 Burak ERDIM, op. cit. p. 107.

54 Bruno TAUT, *Mimari Bilgisi*, cité dans Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy », op. cit., p. 271, nbp. 29.



Timbre turque représentant l'Université de Lettres, d'Histoire et de Géographie à Ankara réalisé par Bruno Taut.

à Trabzon, les lycées Cebeci et Atatürk, ainsi que l'Université de Lettres, d'Histoire et de Géographie à Ankara. Ses carnets témoignent de nombreux autres projets restant en phase de conception lors de sa mort subite le 24 décembre 1938. L'architecte et l'historienne Sibel Bozdogan note que la majorité de ces projets sont des exemples classiques d'un modernisme concerné surtout par des considérations rationnelles, tel que le site, le programme et les contraintes du chantier⁵⁵. En revanche, pour son projet d'université à Ankara, Taut explicite plus clairement son positionnement architectural: tout d'abord il cherche à identifier le système de proportion typique de la région, c'est-à-dire la section d'or de l'architecture Ottomane, pour pouvoir l'inclure dans la conception des façades ; lors du chantier, il emploie comme ornement constructif le système traditionnel *Almaşik* — une technique de construction basé sur une alternance de briques et de pierre; puis, il introduit également des fenêtres hautes équipées de brises soleil à mi-hauteur, un design inspiré semble t-il des maisons traditionnelles⁵⁶. Ces clins d'oeil à la tradition sont ensuite mariés à une volumétrie autrement moderne, bien que ses plans soient considérablement plus dynamiques et plus adaptés au contexte que la majorité de travaux de ses homologues. Si cette démarche peut nous faire penser en partie aux préceptes du régionalisme critique énoncés quarante ans plus tard par Kenneth Frampton, ce que Taut recherche ici est plutôt de mettre en avant une logique d'hybridation, qui rejette le nationalisme et l'eurocentrisme:

« The stronger the belief that East and West belong together, the stronger the energy to get to know the foreignness in one's nature. With the growth of this energy, the melancholy will sink down to the grave it deserves. »⁵⁷

La preuve de cette démarche réside dans l'étonnante maison « cosmopolite » qu'il s'est construit dans le quartier d'Ortaköy à Istanbul. Aujourd'hui, on peut apercevoir ce bâtiment lors du passage sur le premier pont du Bosphore⁵⁸, construit en 1973. Que voit-on? Un « phare flottant au-dessus d'une dense mer d'arbres »⁵⁹? Une pagode chinoise à Istanbul ou selon les voisins une « maison Japonaise »⁶⁰? Ou plutôt un exemple de réinterprétation des brises soleil des maisons traditionnelles turques? Cet étrange objet s'ouvrant sur le détroit du Bosphore et regardant la rive asiatique d'Istanbul est rarement — voire jamais — montré en cours d'histoire d'architecture. Hors de toute catégorie habituelle de la narrative du mouvement moderne, la maison est un bon exemple pour expliquer la réaction perplexe de Martin Wagner face à l'architecture tautienne post-Japon. Si le plan de cette maison rappelle son *Haus K*

55 Sibel BOZDOGAN, op. cit., p. 175.

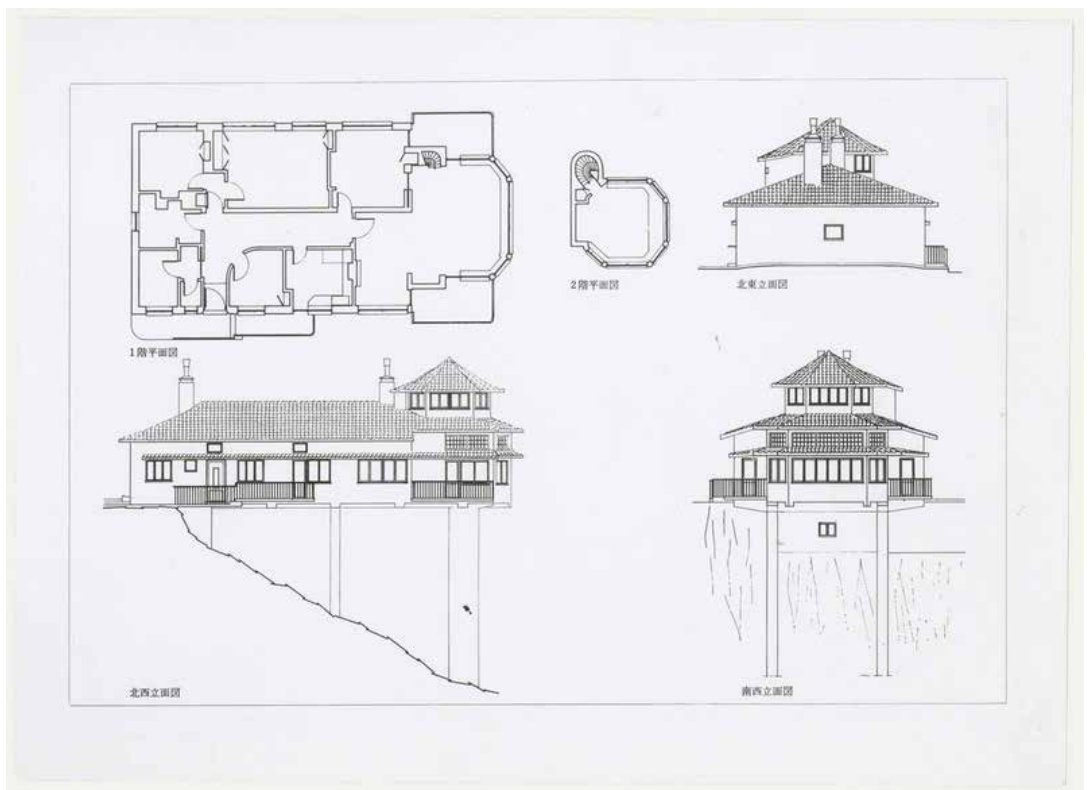
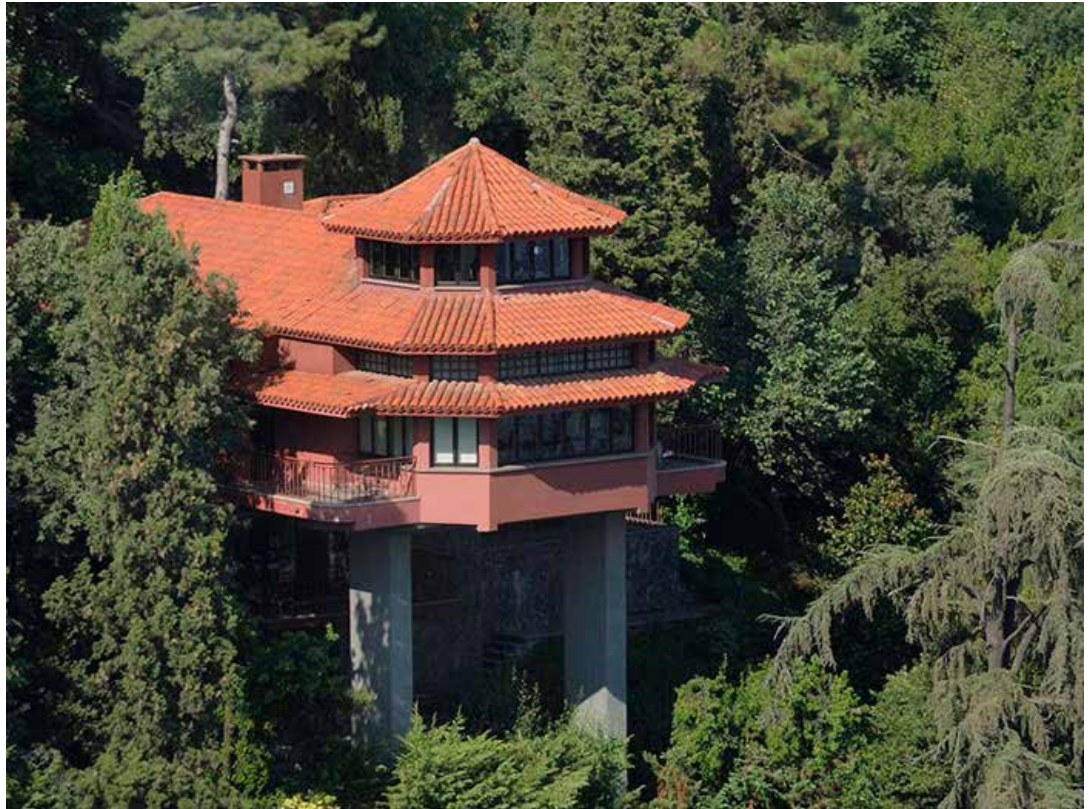
56 Sibel BOZDOGAN, Esra ACKAN, *Turkey: Modern Architectures in History*, Islington: Reaktion Books, 2012, p. 64.

57 Bruno Taut, *Japans Kunst*, cité dans Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 247.

58 L'un de trois ponts suspendus d'Istanbul, depuis 2016 ce pont fut renommé le « pont des Martyrs du 15-Juillet ». Il relie les deux continents séparés par le détroit du Bosphore, le quartier d'Ortaköy se situant sur la rive européenne.

59 Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy », op. cit., p. 263.

60 Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 272 et Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy », op. cit., p. 269.



Bruno Taut, maison personnelle dans le quartier d'Ortaköy à Istanbul, Turquie, 1938.

Sources: *Levantine Heritage Foundation* (en ligne), URL: www.levantineheritage.com et *Baukunstarchiv, Akademie der Künste*.

de 1925, ou même sa maison à Berlin-Dahlewitz⁶¹ (1926-1927), l'esthétique du projet reste néanmoins en contraste violent avec ses prédécesseurs. Perchée en haut de piliers de béton qui soulèvent la maison vers les cimes des arbres et compensent la pente du terrain rude en dessous, le plan d'origine est rectangulaire et ne s'étale que timidement sur un second étage⁶². Le cœur de la maison se trouve dans un salon octogonal à haut plafond, entouré sur trois côtés de vitres — dont la partie supérieure consiste en des briques de verre — qui laissent entrer la lumière et les reflets du détroit. Un petit escalier en bois amène à la seule chambre située au deuxième étage, un bureau également octogonal et à toit incliné, bordé sur trois côtés par une bande de fenêtres à hauteur de la table. Une porte miroir en cache l'accès et transforme cette pièce en un microcosme suspendu dans le paysage. Avec leur esthétique japonisante, à l'image des maisons vernaculaires locales, trois avant-toits protègent l'intérieur de cette partie de la maison d'un ensoleillement excessif⁶³.

« (The modern Turkish house will be born) whenever the architects free themselves from the fashion of cubic style that has become an ordinary practice here. Only then will the principles of modern architecture be applied with freedom of thought. Both for the houses and for some other buildings, climate will be given priority, and thus some characteristics of the traditional Turkish house will be applied automatically, such as shading eaves, pavilion-like structures, and double-height windows with rooms in high ceilings. (...) To be sure, one should avoid direct copies. Otherwise, this attempt will turn into a sentimental romanticism, namely a misunderstood nationalism. The result will be the ugly pretension called kitsch. »⁶⁴

On peut presque s'imaginer Paul Scheerbart déambulant heureux dedans. Néanmoins, l'allure transnationale de cette maison — déstabilisante pour un œil non-averti — fonctionne sur deux plans. Tout d'abord elle montre une face alternative à la fois rationnelle et anti-stylistique de l'architecture moderne, devenant un exemple idéal pour expliciter la théorie architecturale cosmopolite de Taut basée sur le duo climat-proportion. Libérée du carcan des « faux internationalismes », des principes qui uniformisent la terre entière la rendant « monotone », cette nouvelle modernité était basée sur une hybridation libre de l'ailleurs et du local, dans le but de « rendre les deux parties plus riches »⁶⁵. Deuxièmement, ce projet réactive la discussion sur le possible rôle pacificateur de l'architecture. Si le *Glahhaus* de Cologne a été pour Taut et Scheerbart une tentative de faire ressortir les valeurs universelles de l'humanité afin de la guider vers un avenir dépourvu des horreurs de la première guerre mondiale, alors on ne peut s'empêcher de voir la maison d'Ortaköy comme l'expression d'une

61 Pour une présentation de ce projet voir Paola ARDIZZOLA, « Architectural practice and theory: the case of Bruno Taut's house in Berlin-Dahlewitz », *Vitruvio*, vol. 2, no. 1, 2017, p. 44-56.

62 Si on regarde le projet d'aujourd'hui en Google Maps, on se rend compte qu'une extension plus récente a été faite et que la forme actuelle du projet est en L. Selon des photos plus contemporaines, il semble y avoir une extension en dessous du bâtiment d'origine, qui s'accroche au piliers. Ackan, Bozdogan et Erdim n'offrent aucune information supplémentaire sur l'historique subséquente du bâtiment.

63 Pour une présentation de ce projet, voir Esra ACKAN, « Orientalism and Melancholy », op. cit., p. 263-264, 269, Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 272-276, Sibel BOZDOGAN, « Against style », op. cit., p. 186-187.

64 Bruno TAUT, cité dans Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 275.

65 Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, cité dans *ibid*, p. 271.

nouvelle posture pacifique à l'aube de la deuxième guerre mondiale, jouant cette fois-ci la carte des différences.

« Would a European ever want to build in Europe a Japanese house with European workmen? If one would work upon the bridge of cultures, this is only possible by an awakened understanding of foreign singularities and by showing how the human spirit works logically and reasonably although its conceptions may vary completely from place to place. (...) In this way we become aware of the same spirit whose various products are merely the consequence of different premises. »⁶⁶

Bruno Taut meurt neuf mois avant l'éclatement de la nouvelle vague d'hostilités, mais sa carrière reste néanmoins un exemple éminent d'une utopie concrète ou d'une méthode militante qui visait — « partant (toujours) de l'architectonique, qui rassemble et reconstruit »⁶⁷ — à une libération cognitive qui engendrerait finalement la solidarité internationale promue par l'anarchisme pacifiste. Bien que ce vœu ne se soit toujours pas réalisé, il parviendra néanmoins à construire les bases d'une modernité alternative particulièrement riche, démontrant une fine compréhension des complexités *glocales* que la discipline ne commencera véritablement à explorer à grande échelle que quarante ans plus tard. De plus, son rejet catégorique de l'architecture « cubique », plus couramment connue sous le titre de Style International, devient alors une des raisons principales pour laquelle ce n'est qu'à partir des années 1970 — lorsque les voix critiques du modernisme s'amplifient à des niveaux assourdissants — que la carrière et l'œuvre de Bruno Taut et Paul Scheerbart commencent véritablement à susciter des intérêts d'étude académique. Si la narrative aseptisée de la maison-machine n'a plus la force d'antan, les leçons d'architecture anarcho-pacifistes sont néanmoins souvent absentes du paysage éducationnel contemporain. Cette partie de la thèse a, en quelque sorte, pour but de ressusciter l'intérêt pour ce récit. Elle a également tenté de décortiquer le mécanisme rhétorique de l'utopie, si cher à Taut. Quoi qu'il en soit, cette quête a été guidée par un diktat de Taut lui-même, celui d'avoir « la sagesse d'étudier non pas ce que les vieux maîtres faisaient, mais plutôt, ce qu'ils espéraient trouver. »⁶⁸

66 Bruno TAUT, *Houses and people of Japan*, p. 40 cité dans Esra AKCAN, *Architecture in Translation*, op. cit., p. 272.

67 Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, op. cit..

68 Bruno Taut, cité dans Sibel BOZDOGAN, « Against style », op. cit., p. 184. Original: « the wisdom of studying not what old masters did, but rather, what they were after. »

1992

La fin du rêve et la montée de la « conspiration de l'architecture ».

« Architecture must burn. It must be a flame that shines out of the drabness of our daily existence. It must be a fire that transforms the materials of our lives. It must explode our indifference, revealing the unseen constructions that we take for granted. As our cities grow cold, architecture must be hot. »¹

Les deux premières chapitres de la thèse ont été consacrée à l'étude de la fiction architecturale, en se focalisant sur le dispositif rhétorique de l'utopie en tant que sous-genre de la science-fiction politiquement engagée. Suite à un périple sur les terres de catastrophe de la première guerre mondiale, les stratégies narratives mises en avant par les auteurs et les architectes cités dans les pages précédentes ont montré que l'objectif utopique — son point normatif — était de provoquer chez leur public une libération cognitive. Il s'agirait ainsi souvent d'une stratégie de persuasion, parfois plus efficace que tout autre type de communication non-narrative, qui cherche à ouvrir la voie vers une nouvelle perception de certains aspects du monde empirique, considérés auparavant comme neutres ou fixes, devenant ensuite injustes, mutables et donc susceptibles de changement. A l'opposé du mythe — qui cherche toujours à assurer la stabilité du système — l'intérêt de cette première partie a été de dévoiler les mécanismes des fictions qui promeuvent plutôt une posture d'agencivité et de déstabilisation du statu quo.

Dans une démarche moins historique, plus prospective et dynamique, nous allons effectuer, lors de cette deuxième partie de thèse, un déplacement temporel important. Après avoir évoqué l'atmosphère à l'aube du court XXe siècle hobsbawmrien, nous allons maintenant cartographier son crépuscule. Notre voyage commence au début des années 1970, lors des premiers signes de crise de la narrative moderne², un moment qui coïncide également avec un désenchantement public du

1 Aaron BETSKY, Erik ADIGARD, *Architecture must burn*, London: Thames & Hudson, 2000, sans page. Texte souligné dans l'original.

2 Eric HOBBSAWM, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph: Londres, 1994, p. 403.



Démolition du complexe Pruitt-Igoe, 22 avril 1972. Source: Lee Balterman, photographe / The Life Images Collection / Getty Images.

dispositif utopique. Dans ce contexte, le cœur de cette partie portera principalement sur la dernière décennie du siècle et cherchera à montrer l'émergence des variations de ce modèle central, sous la forme de logiques rhétoriques apparentées, telles que la contre-utopie, la dystopie, l'apocatopie, ainsi que la « fantaisie radicale » — une forme narrative vue comme le descendant direct de l'utopie.

Nous allons nous retrouver au sein d'une autre guerre, celle de Sarajevo. Pourquoi précisément là? Car au même endroit où l'archiduc austro-hongrois Franz Ferdinand fut assassiné en 1914 — un acte qui a déclenché quelques mois plus tard la première guerre mondiale — presque huit décennies plus tard cette même ville est le point central des guerres balkaniques, déclenchées par l'effondrement de l'URSS. Et à l'instar de Bruno Taut, un autre architecte — l'américain Lebbeus Woods — tentera lui-aussi de faire face au conflit et d'identifier ici des stratégies architecturales de navigation de l'apocalypse en lien avec des principes anarchiques pacifistes et des dispositifs rhétoriques qu'on peut encadrer sous le terme général de la science-fiction. Mais avant d'entamer la découverte de sa vision militante pour l'avènement d'une société fondamentalement différente de celle responsable des atrocités commises lors des conflits de la capitale bosniaque, faisons un état des lieux de cette fin de siècle en commençant par une citation célèbre:

« Modern architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972, at 3.32pm (or thereabouts), when the infamous Pruitt Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite. »³

Datation plus symbolique qu'exacte⁴ pour le monde architectural ce jour marquera aussi la mort d'un des seuls points communs entre les visions scheerbartomarinetiennes: la croyance en le pouvoir de l'architecture de nous emmener vers un futur meilleur. Si à l'aube de ce siècle l'architecture est vue — à gauche comme à droite du spectre politique — comme une grande puissance salvatrice de l'humanité, au crépuscule de cette période elle est considérée comme défaillante. Et au centre de ce système en plein effondrement se trouve le logement, qui est dans ces années-ci le locus le plus fertile pour la contestation du programme moderne, l'objet le plus

3 Charles JENCKS, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism*, New Haven: Yale University Press, 2002 (1977), p. 10. Grand quartier d'habitat social construit aux États-Unis au début des années '50 par l'architecte Minoru Yamasaki — également auteur du World Trade Center à New York — Pruitt Igoe comportait 33 immeubles et 2870 logements. Même si en 1951 le projet se voit nommé « meilleur appartement de l'année » (best high-rise apartment), prix décerné par la revue *Architectural Forum*, le déclin du parc immobilier fut rapide (un tiers des logements étaient vides dès 1965) et l'ensemble fut démolé entre 1971-92. Un documentaire récent, *The Pruitt Igoe Myth* (2011) réalisé par Chad Freidrichs, — se basant sur un nombre important d'entretiens avec des anciens habitants, ainsi que des vidéos d'archive — tente de démontrer que l'échec du complexe de logement est plus lié à la décroissance démographique de St. Louis après la deuxième guerre mondiale, ainsi qu'au taux élevé de chômage soutenu par un manque d'opportunités d'emploi, qu'au caractère moderne de son architecture qui est souvent mis au banc des accusés.

4 Margaret ROSE, *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (1991), p. 111. Margaret Rose note que dans son texte de 1987 « Post-Modernism: the new Classicism in Art and Architecture » Jencks nuance son affirmation en disant que la fin du Modernisme et la naissance du Post-modernisme surviennent plutôt lors de la publication de l'ouvrage de Jane Jacobs *The Death and Life of American Cities* qui date de 1961.



en haut, Vues du quartier Hulme Crescents à Manchester, construit en 1972 et démolí entre 1991-1994. Source: collection Eloise Edwards, Université de Manchester.

en bas, Image tirée du film de Ben Wheatley, *High-rise*, 2015, 119 minutes.

chargé par le malaise grandissant. Depuis des années, la culture populaire avait déjà largement exprimé sa rage envers les rêves tout-puissants des modernes, qui se transformeront souvent en cauchemars pour leurs habitants pendant les cinquante années suivant leur déploiement. En voici quelques cas parlants.

Dans les entrailles d'un *High-Rise* à la Ballard

Un des exemples les plus marquants arrive deux ans avant le fameux dictat de Charles Jenks qu'on vient de citer, quand l'écrivain anglais J.G. Ballard saisit l'angoisse moderne dans un roman, son ouvrage iconique *High-Rise*⁵. Le synopsis est inspiré en partie par un deuxième Pruitt-Igoe — quoique de l'autre côté de l'Atlantique, à Manchester — qui s'appelle Hulme Crescents. Dans la même veine que son jumeau américain, cet énorme projet de développement immobilier est déclaré impropre à l'habitation seulement deux ans après sa construction, se retrouve rapidement surnommé « pire parc immobilier d'Europe » et se voit détruit seulement 21 ans après son inauguration⁶.

Toutefois, le gratte-ciel ballardien n'est pas dédié comme ses analogues réels aux logements sociaux: ses deux milles habitants fictifs sont une « collection homogène de professionnels prospères — avocats, médecins, conseillers fiscaux, académiciens et directeurs de publicité, ainsi qu'un plus petit groupe de pilotes, de techniciens du monde du film et trios de hôtesses de l'air en collocation. »⁷ En haut de cette tour de haut standing trône l'architecte lui-même, surveillant ce microcosmos depuis son généreux penthouse au 40ème étage. Peut-être dans un geste d'antonymie de la part de Ballard, ce dernier s'appelle Anthony Royal. Le concepteur passe ses journées à admirer ses cinq tours identiques posées sur la berge nord de la rivière de Londres, à la place des docks et des entrepôts abandonnés. Il surveille également son immense lac ornemental, bien que pendant l'action du roman il ne soit qu'un bassin vide en béton au sein d'un paysage de désolation saturé par des parkings et ponctué par des équipements de construction⁸. Son programme porte toutes les marques d'une logique moderne parfaite: conçu comme une ville verticale, avec de nombreux équipements regroupés au 10ème et au 35ème étage, comme un supermarché, une banque ainsi qu'un salon de coiffure, une piscine, un sauna, un restaurant, un gymnase, une école

5 J. G. BALLARD, *High-Rise*, Londres: Jonathan Cape, 1975.

6 Construit en 1972, le projet était censé accueillir 13,000 personnes dans 3284 appartements. De nombreux problèmes liés au design, à la construction et au système de chauffage ont contribué à sa réputation douteuse, qui a rapidement servi d'exemple pour mettre à fin tout projet similaire. En 1975, seulement trois ans après son inauguration, 96,3% des résidents souhaitaient partir. Tout comme à Pruitt Igoe, le complexe a été démoli seulement 21 ans après avoir été érigé, entre 1991-1994. Voir John PARKINSON-BAILEY, *Manchester : an architectural history*, Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 148.

7 J. G. BALLARD, *High-Rise*, Londres: Four Estate, 2014 (1975), p. 6. Original: « the two thousand tenants formed a virtually homogeneous collection of well-to-do professional people — lawyers, doctors, tax consultants, senior academics and advertising executives, along with a smaller group of airline pilots, film-industry technicians and trios of air-hostesses sharing apartments. ». Toutes les traductions de cet ouvrage m'appartiennent.

8 Ibid, p. 3.

secondaire et une boutique de spiritueux particulièrement bien fournie. Vendus à des prix exorbitants, les appartements eux-mêmes feraient la fierté des partisans de l'*Existenzminimum*, une habitante étant quasi-persuadée que « l'architecte a probablement dû passer ses années formatrices dans une capsule spatiale — (étant) surprise que les murs ne s'incurvent même pas... »⁹. La tour est également une machine géante « conçue pour servir »¹⁰ ayant comme entrailles une multitude de réseaux d'électricité, des chutes à déchets et des systèmes d'air conditionné offrant un confort pour lequel un « siècle auparavant il aurait nécessité une armée de domestiques infatigables »¹¹. Ici, à trois kilomètres des bureaux centraux de la City, nos héros pensent au départ habiter dans un autre monde, « à cinquante années de distance »¹² du monde réel, loin des déplaisirs congestionnés de la ville. Mise à part cette sensation de plonger vers le futur, l'allure et la domination que le complexe exerce sur le paysage aurait sûrement plu à Marinetti:

« The five apartment buildings on the eastern perimeter of the mile-square project together formed a massive palisade that by the dusk had already plunged the suburban streets behind them into darkness. The high-rises seemed almost to challenge the sun itself — Anthony Royal and the architects who had designed the complex could not have foreseen the drama of confrontation each morning between these concrete slabs and the rising sun. It was only fitting that the sun first appeared between the legs of the apartment blocks, raising itself over the horizon as if nervous of waking this line of giants. »¹³

Cependant, cette utopie ancrée profondément dans le rêve futuriste arrive à sa fin, car dès la première phrase du roman le lecteur sait que cette scène théoriquement impeccable ne va pas tarder à dégénérer suivant une trajectoire au moins en partie étrangement familière:

« Later, as he sat on his balcony eating the dog, Dr Robert Laing reflected on the unusual events that had taken place within this huge apartment building during the previous three months. »¹⁴

Bien sûr, les parallèles avec le monde empirique ne passent pas par la consommation de chaire canine, mais même en étant exempté des quelques difficultés qu'engendrent les logements sociaux, cette architecture de luxe ballardienne suit néanmoins le chemin vers le chaos:

« En principe, la mutinerie de ces professionnels prospères contre le bâtiment qu'ils ont acheté collectivement n'est guère différente des douzaines de révoltes

9 Ibid, p. 5.

10 Ibid, p. 6.

11 Ibid.

12 Ibid, p. 4.

13 Ibid, p. 19-20.

14 Ibid, p. 1.

bien documentées entamées par les locataires de la classe travailleuse contre les tours municipales qui ont eu lieu à des intervalles fréquentes pendant les années après la guerre. »¹⁵

Le germe de la discorde apparaît autour de quelques soucis techniques: des pannes électriques, des ascenseurs bloqués, des vide à ordures hors service ou une climatisation qui ne fonctionne plus sont suffisants pour diviser cette collection apparemment homogène de professionnels fortunés en plusieurs camps hostiles¹⁶. Après un certain nombre d'altercations absurdes mais désagréables, les premières victimes sont les animaux — un dog afghan se retrouve noyé dans une piscine. Puis c'est le tour des femmes, qui se voient de plus en plus agressées dans les espaces communs, souvent sexuellement, et décident vite de s'isoler dans la sécurité claustrophobique de leurs appartements, laissant ainsi pleinement la place aux hommes. La descente vers l'enfer continue, ponctuée de meurtres. Si au départ les clivages apparaissent entre ceux aux besoins concurrents — les étages supérieurs amateurs de chiens et ceux inférieurs qui préfèrent avoir des enfants¹⁷ — le fil des événements rompt toute alliance, pulvérisant la communauté en une pléthore d'individus sauvages¹⁸ prêts pour la guerre. Le diagnostic de cet état d'exception nous est livré par l'auteur très tôt:

« Il y a trop d'hostilité. Elle a toujours été là, mais maintenant elle ressort. En fait, ce n'est pas vraiment les autres résidents. C'est le bâtiment... »¹⁹

D'autres personnages pointent du doigt cette architecture « conçue pour la guerre, à un niveau inconscient »²⁰, qui semble avoir « une deuxième vie propre à elle-même »²¹, infligeant d'abord sur ses habitants une insomnie aux proportions épidémiques²², pour après éveiller et alimenter leurs instincts les plus sauvages. Mais aux yeux de son architecte, loin de plaindre la situation, « l'effondrement actuel du gratte-ciel (...) a donné aux gens un moyen de s'échapper vers une nouvelle vie, un modèle d'organisation sociale qui deviendra le paradigme dans toutes les tours futures (...), des rêves aidant deux milles résidents vers leur nouveau Jérusalem. »²³ Si au premier abord ce nouveau Jérusalem semble particulièrement proche du futur dynamique, masculin et agressif esquissé par Marinetti dans son roman *Mafarka*,

15 Ibid, p. 95. Original: « In principle, the mutiny of these well-to-do professional people against the building they had collectively purchased was no different from the dozens of well-documented revolts by working-class tenants against municipal tower-blocks that had taken place at frequent intervals during the post-war years. »

16 Ibid, p. 69.

17 Ibid, p. 25.

18 Ibid, p. 6.

19 Ibid, p. 59.

20 Ibid, p. 5.

21 Ibid, p. 8.

22 Ibid, p. 10.

23 Ibid, p. 96. Original: « the present breakdown of high-rise (...) had given people a means of escaping into a new life, and a pattern of social organisation that would become the paradigm of all future high-rise blocks. (...) dreams of helping the two thousand residents towards their new Jerusalem. »



Image tirée du film de Tobe HOPPER, Steven SPIELBERG, *Poltergeist*, États-Unis: MGM Home Entertainment, 1982, 114m.

le dénouement se révèle être diamétralement opposé. Jusqu'aux dernières pages du roman, les hommes ont soit réussi à s'entretuer, soit ils sont enfin éliminés par un groupe qui reste longuement en arrière-plan: les femmes. La tour se voit lentement restabilisée grâce à un matriarcat naissant. Les quelques mâles préservés sont ceux qui ne semblent pas engendrer de menaces aux nouvelles dominatrices du monde. Le nouveau Jérusalem est féminin.

Si le pronostic féministe ballardien est en soi un riche sujet à explorer, c'est son diagnostic architecturo-accusateur qui nous aide à saisir ce moment historique de changement de paradigme. Le constat que « l'architecture, plus que toute autre forme d'art, a succombé aux effets aliénants de la modernisation »²⁴, engendrant d'innombrables conséquences néfastes sur la psychologie collective, se répandant comme un feu de brousse. L'architecture devient le bouc émissaire pour tous les péchés humains depuis un demi-siècle. De là, une partie des architectes trouvent la consolation dans le triste mais absolvant dictat de Rem Koolhaas:

« People can inhabit anything. And they can be miserable in anything and ecstatic in anything. More and more I think that architecture has nothing to do with it. »²⁵

D'autres, comme Jencks, montent au créneau et déclarent « le Roi est mort, vive le Roi! ».

Disturbia: « You son of a bitch! You moved the cemetery, but you left the bodies, didn't you? »²⁶

En revanche, il semble que même après les obsèques à la dynamite du modernisme et la montée d'un Post-modernisme déterminé à reforger une communication entre le bâti et l'habitant, la culture populaire n'a cessé de produire des rêves cauchemardesques d'architecture. Le malaise lié au logement refuse de se dissiper. Avec la sortie de scène des tours d'habitations stériles et muettes, la contamination s'étale vers d'autres formes architecturales...la nouvelle maison hantée du XXe siècle se trouve même dans la belle banlieue américaine. Parmi les nombreuses manifestations culturelles de cette angoisse généralisée, en 1982 c'est au tour du réalisateur favori des États-Unis, Steven Spielberg, d'inviter l'horreur à « Cuesta Verde », un lotissement fictionnel en Californie qui sert en même temps de scène et de personnage pour le premier film de la très populaire trilogie *Poltergeist*. Construite semble-t-il directement au-dessus d'un cimetière, jamais déplacé, où les pierres tombales sont simplement et hâtivement remplacées par d'attrayantes

24 Margaret ROSE, op. cit., p. 111. Original: « Architecture more than any other art form 'succumbed to the alienating effects of modernisation' »

25 Katrina HERON, « From Bauhaus to Koolhaas », *Wired* (en ligne), 7 janvier 1996, URL: <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>, consulté le 14 juillet 2017.

26 Réplique du personnage Steve Freeling, dans Tobe HOPPER, Steven SPIELBERG, *Poltergeist*, États-Unis: MGM Home Entertainment, 1982, 114m.

maisons de famille, le synopsis tourne autour du prix que cette suburbia idyllique paye pour les pratiques douteuses d'un néolibéralisme rapace. Ainsi, l'une après l'autre, chaque forme d'habitat — du petit appartement social jusqu'aux villas-palais luxuriantes — semble être la scène idéale pour des rêveries cauchemardesques: la maison dans toutes ses formes semble émettre une odeur de malaise. Comme si la racine du mal ne se trouvait pas vraiment dans la standardisation excessive et les politiques défectueuses de ghettoïsation des grands ensembles. Le souci était ailleurs, caché sous des revêtements bon marché en béton brut, mais aussi en-dessous du marbre d'importation le plus fin...L'écrivain China Miéville dresse même le portrait d'une conspiration de l'architecture:

« He crouched on the roof (of what building he did not know) and looked out over London at an angle from which the city was never meant to be seen. He had defeated the conspiracy of architecture, the tyranny by which the buildings that women and men had built had taken control of them, circumscribed their relations, confined their movements. These monolithic products of human hands had turned on their creators, and defeated them with common sense, quietly installed themselves as rulers. They were as insubordinate as Frankenstein's monster, but they had waged a more subtle campaign, a war of position more effective by far. »²⁷

Connu particulièrement comme le visage principal de la (nouvelle) *weird fiction*²⁸ — un mélange des registres du fantasy, de la science-fiction et de l'horreur — cet extrait vient de son tout premier roman *Le Roi des Rats* qui date de 1998. Néanmoins, Miéville est plus qu'un simple auteur. La même année que son début littéraire, il entame également des études doctorales en droit international²⁹ et publie son premier article académique. Intitulé « The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety »³⁰, il nous offre la clef de lecture pour relier son regard sur le monde empirique et sa prose fantastique: « Nous, les résidents de la modernité, vivons dans une maison tourmentée. »³¹

27 China MIÉVILLE, *King Rat*, London: Pan Books, 1999 (1998), p. 287

28 *Weird fiction* est un sous-genre de la fiction spéculative trouvant ses origines à la fin du XIXe siècle, qui se distingue par son mélange libre d'éléments appartenant au fantasy, aux histoires d'horreur, des tropes scientifiques et parfois même des romans noirs. Parmi les auteurs les plus célèbres qui en font partie on peut citer Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, J. G. Ballard, Ray Bradbury, Philip K. Dick, Arthur C. Clarke, Stephen King et nombres d'autres. Vers la fin du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, une nouvelle génération d'auteurs britanniques, dont China Miéville (qui est souvent perçu en tant que chef de file), semblait avoir donné un nouveau souffle à ces expériences littéraires à la croisée des genres, le mouvement étant parfois intitulé « nouveau weird ».

29 Le parcours académique de Miéville commence avec une licence en anthropologie sociale à Cambridge, un master en relations internationales à la London School of Economics — comprenant une année d'échange à Harvard — et un doctorat en droit international. Il soutient sa thèse intitulée *Between Equal Rights: A Marxist Theory of International Law* en 2011, également à la LSE. Celle-ci fut publiée en 2005. Voir China MIÉVILLE, *Between Equal Rights: A Marxist Theory of International Law*, Leiden, Boston: Brill, 2005. Pour un commentaire sur les connections entre ses recherches académiques et sa prose fantastique voir Carl FREEDMAN, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, Canterbury: Gylphi, 2015, p. 154-162, ainsi que Keith BOOKER, *Literature and Politics Today. The political nature of modern fiction, poetry and drama*, Santa Barbara: Greenwood, 2015, p. 202.

30 China MIÉVILLE, « The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety », *Historical Materialism*, no. 2, été 1998, p. 1-32.

31 *Ibid*, p. 1. Original: « We, the residents of modernity, live in an unquiet house. »

Pour Miéville, comme pour Ballard, l'architecture possède sa propre agencivité³². Elle est vivante, animée et étrangère. Toutefois, pour cet auteur contemporain il ne s'agit pas juste d'un artifice littéraire confiné à l'état de papier. Il soutient que cette « anxiété architecturale (...) est généralisée »³³ et appartient bel et bien au monde empirique. Ses symptômes sont visibles dans l'image de la maison à la fois dans la « haute culture », ainsi que dans sa version populaire, partout en littérature, au cinéma ou en peinture: le bâti est hanté. Nous soupçonnons le béton, la brique ou le verre de nos fenêtres d'être des agents conscients, capables d'agir sur le monde selon leurs envies entièrement non-humaines. Comme si nous avions couvert la Terre non pas par des structures inanimées dédiées à nous abriter, mais par des « monolithes » qui — comme le monstre de Frankenstein — conspirent aujourd'hui contre nous³⁴. Et ce phénomène serait particulièrement moderne³⁵. En citant Philip K. Dick, Miéville va droit à l'essentiel:

« Architecture here is its own end, and humans, far from being the purpose of architecture's existence, become the means to keep the house alive. »³⁶

Ce qui ne veut pas dire, il nous rassure, que la société pense réellement que leur environnement physique est vivant voire maléfique. Il y a une explication terrestre — quoique cachée — pour cette sensation d'être contrôlé par nos biens matériels et que nos relations sociales sont dictées par leurs besoins, leurs relations et interactions³⁷. Le coupable, bien implanté à la base de notre système d'organisation moderne, se révélerait à travers la notion de fétichisme de la marchandise³⁸ développée par Marx:

32 *agency* en anglais, traduit souvent par *agentivité*, *agencivité*, ou *agenceité*, est la faculté d'action d'un être. Ce terme peut-être traduit également par « capacité d'agir » / « puissance d'agir ». L'anglicisme *agency* est aussi fréquemment employé. Voir les notes de traduction de Nathalie Miriam Plouchard de l'article David A. SNOW, Robert D. BENFORD, Nathalie Miriam PLOUCHARD (trad.), « Processus de cadrage et mouvements sociaux : présentation et bilan », *Politix*, no. 99, mars 2012, p. 217-255, ainsi que l'article de Jerome VIDAL, « La question de l'agency : puissance et impuissance d'agir et de penser en des temps obscurs », *La Fabrique de l'impuissance. 1. La gauche, les intellectuels et le libéralisme sécuritaire*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p. 17-23.

33 Ibid.

34 Ibid, p. 10.

35 Ibid, p. 18.

36 Ibid, p. 2.

37 China MIÉVILLE, « Editorial Introduction », *Historical Materialism*, Symposium: Marxism and Fantasy, vol. 10, no. 4, 2002, p. 41.

38 Étymologiquement, *fétiche* vient du portugais et signifierait « artificiel », puis « sortilège » car c'était le nom que les Portugais donnaient aux objets du culte des populations africaines. Le mot entre dans le langage courant au XVIIIe siècle grâce à l'écrivain Charles de Brosses pour désigner les cultes religieux dits « primitifs » fondés sur l'adoration d'objets. Marx emprunte le terme pour expliquer une illusion qui, dans le cadre de la production marchande, fait que les marchandises se voient attribuer des qualités quasi religieuses ou d'une sorte de mysticisme banalisé, qui fait que leur valeur d'échange devient supérieure à celle qui découle de leur forme physique (poids, odeur etc.) et du travail nécessaire pour les réaliser. Le processus d'échange des marchandises occulte la valeur réelle des objets, qui devient perpétuellement variable et indéchiffrable, indépendamment de la volonté et des prévisions des producteurs. A travers le phénomène social du fétichisme de la marchandise, la valeur d'échange d'un objet va devenir ainsi une mesure de la nature des relations sociales entre les gens — qui produit quoi, qui travaille pour qui, etc — y compris le rapport de forces qui s'établit entre-elles. Voir Benoit BOHY-BUNEL, « Le fétichisme de la marchandise », *Palim-psao* (en ligne), juin 2017, consulté le 18 juillet 2017, URL: www.palim-psao.fr; Richard SOBLE, « Fétichisme de la marchandise et ontologie sociale chez Marx: Interprétation essentialiste versus interprétation constructiviste », *Cahiers de l'économie politique*, no. 70, 2016, p. 45-74; Karl MARX, « The Fetishism of the

« What I am arguing is that under conditions of commodity fetishism, wherein producers are ruled by their products, there is likely to be an anxiety surrounding the relation between commodities and the humans at their caprice. (...) so the anxiety may find cultural expression in art. The link between this anxiety born of commodity fetishism and the 'conspiracy of architecture' under investigation is clear. The question, is, why should this anxiety be manifest so overwhelmingly in the case of buildings, as opposed to other commodities? »³⁹

La racine du malaise, et la racine de cet imaginaire troublant qu'on a hérité en architecture depuis le modernisme, serait ainsi le capitalisme lui-même. Miéville continue de souligner que surtout depuis le XIXe siècle et la montée de la bourgeoisie, l'architecture, et notamment celle du logement, « représente une partie irremplaçable du "capital mental" à travers laquelle on miroite notre humanité », « le lieu et l'incarnation de nos valeurs sociales » et le « medium vital à travers lequel l'individu moderne pense soi-même »⁴⁰. Ainsi, dans le monde capitaliste des marchandises à valeurs d'échange théoriquement égales, un fétichisme invisible mais bien présent nous pousse à considérer que la marchandise intitulée « maison » pèse nettement plus lourd que toutes les autres⁴¹. Et en conséquence elle acquiert la majeure partie de la charge d'angoisse que génère le système. Pas question ainsi d'invoquer une différenciation esthétique ou sociale moderne/post-moderne dans ce diagnostic. Le malaise du logement ne peut pas disparaître avec la dynamitage du Pruitt-Igoe, car même si le modernisme est mort, le capitalisme est bien vivant et en ressort même renforcé.

Dans ce contexte, il est plus compréhensible de considérer l'architecture sous toutes ses formes comme le complice d'un système capitaliste profondément non-humain. Ainsi, suite à la disgrâce de l'utopie gazourmatienne basée sur un « totalitarisme de la technique »⁴² — ainsi qu'à l'incapacité du Post-modernisme de changer quoi que ce soit — vers la fin du « court siècle des extrêmes » de Hobsbawm, l'architecture se retrouve dans une position démunie, vue comme le simple portedrapeau du royaume capitaliste. Dans ce contexte, la question qui est au coeur de ce chapitre est alors la suivante : si à l'heure où l'échec des grandes narratives du modernisme ont réussi à disqualifier l'architecture aux yeux de la majorité comme capable de nous amener vers un avenir alternatif (meilleur), une dissidence du bâti est-elle toujours possible? Et peut-on mettre en lumière quelques pistes pour l'avènement d'une rébellion architecturale contemporaine?

Commodity and Its Secret », dans *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Livre I, chapitre 1, section 4, Hamburg: Verlag von Otto Meisser, 1867.

39 China MIÉVILLE, « The Conspiracy of Architecture », op. cit., p. 24-25.

40 Ibid, p. 25.

41 Ibid, p. 24-25. Néanmoins, Miéville note que même si la maison est le locus privilégié pour l'expression de cette angoisse, aucune forme architecturale n'échappe à cette aura d'anxiété, car sous les relations sociales façonnées par le capitalisme aucun des éléments de notre environnement bâti ne peut échapper à cette opération ultra-fétichisante. Voir Ibid, p. 29.

42 Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Éditions du Seuil, 2016 (2013), p. 309.

Dans la première partie de ce texte nous allons étudier l'œuvre de l'architecte-écrivain roumain Gheorghe Săsărman, notamment le recueil de récits fantastiques qu'il publie dans *La quadrature du cercle*⁴³ (écrit entre 1969-1972, publié en 1975). Cet ouvrage, qui n'a probablement jamais fait l'objet d'étude académique française, sera mis en avant comme un équivalent oriental du célèbre ouvrage *Les villes invisibles* (1972) d'Italo Calvino. À l'aide de cet exemple intéressant de « parallélisme spontané » littératuro-architectural nous allons esquisser les mécanismes grâce auxquels ces récits dystopiques et/ou contre-utopiques jouent — à travers l'hyperbole et l'extrapolation architecturale — le rôle de révélateur des déséquilibres sociaux majeurs des années 1970⁴⁴ des deux côtés du rideau de fer. Si on peut donc parler d'une première stratégie de riposte contre la « conspiration de l'architecture » moderne basée sur une logique diagnostique, à travers le travail de l'écrivain anglais China Miéville et son roman *The City & The City* (2009) nous allons expliciter le dispositif rhétorique plus ambitieux de la « fantaisie radicale », jugée comme un art représentatif du postmodernisme tardif, héritier contemporain de la longue tradition utopiste et responsable de la réhabilitation suite à l'épisode moderniste de la rêverie subversive.

Si jusqu'ici la figure d'une architecture-personnage sert à nos écrivains plutôt à mettre en lumière le statu quo qu'à le changer, la dernière partie du chapitre essaiera de voir comment une résistance peut se forger *grâce à* et non pas *malgré* le bâti. Pour ce faire, nous allons retrouver l'architecte américain Lebbeus Woods et l'univers *anarchitectural* qu'il conçoit dans les conditions de guerre de Sarajevo. Basé sur des logiques rappelant la posture anarcho-pacifiste de Bruno Taut, le concept clef autour duquel on interrogera l'œuvre de Woods sera celui des « espaces libres »⁴⁵, c'est-à-dire le façonnage de lieux cachés à l'intérieur des communautés et en dehors du contrôle direct des groupes dominants, propices à la naissance d'une contre-culture qui précède ou accompagne la mobilisation politique. Normalement situé aux franges de la société, notre analyse suivra la stratégie de Woods pour les déplacer au cœur de l'appareil d'organisation humaine. Ainsi, quelque part à la charnière entre l'idiome architectural et la sociologie des mouvements sociaux, ces idées — présentées notamment dans le 15^{ème} numéro de Pamphlet Architecture et intitulé *War and Architecture* (1992) — montrent la quête de Woods pour un « armement » alternatif de l'architecture. Quel serait alors la place du corps dans ce nouvel univers? En guise de réponse à cette question, la dernière partie de notre démarche nous amènera à voir Gazourmah, l'homme mécanique ailé, ainsi que Lesabéndio, son antagoniste gélatineux, s'affronter de nouveau dans une carapace contemporaine cyborguienne, cette fois-ci sur les sables mouvants de 1992.

43 Gheorghe SĂSĂRMAN, *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975).

44 Rob LATHAM, « The urban question in New Wave sf », dans Mark BOULD, China Miéville (dirs.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction* », Middleton: Wesleyan University Press, 2009, p. 182.

45 Francesca POLLETTA, Kelsy KRETSCHMER, « Free spaces », dans David SNOW, Donatella DELLA PORTA, Bert KLANDERMANS, Doug MCADAM (dirs.), *The Wiley-Blackwell Encyclopaedia of Social and Political Movements*, Hoboken: Blackwell, 2013.



Yang Yongliang, « Sans titre no.5 », série *Heavenly City*, 2008.

Source: www.yangyongliang.com, copyright Galerie Paris-Beijing.

Un antidote à la disgrâce de l'utopie: les *urbogonies* de Gheorghe Săsărman

« On ne sait pas avec certitude quand ELLE est apparue, quand elle a commencé à se dilater et on ignore quelles forces continue d'alimenter son expansion. (...) Motopie est une ville en croissance. (...) Imaginez une aire délimitée — approximativement d'ailleurs — par un cercle dont le diamètre atteindrait les cent kilomètres. Le périmètre de ce cercle est composé de cent mille exemplaires de machines géantes, installées l'une près de l'autre et engagées dans un lent mouvement radial en direction de l'extérieur. (...) Le rôle de ces véritables usines ambulantes, complètement automatisées, c'est de préparer l'offensive.

Les collines et les tertres ont été nivelés, les dépressions remplies, même les montagnes les plus escarpées ont été ramenées à un plan parfaitement horizontal. Les forêts ont été transformées en bois de charpente et en cellulose, la terre végétale des champs a été extirpée et pressurée au fond des lacs aujourd'hui secs, les fleuves ont été transformés en canaux couverts et la totalité de la faune a été exploitée par la voie industrielle.

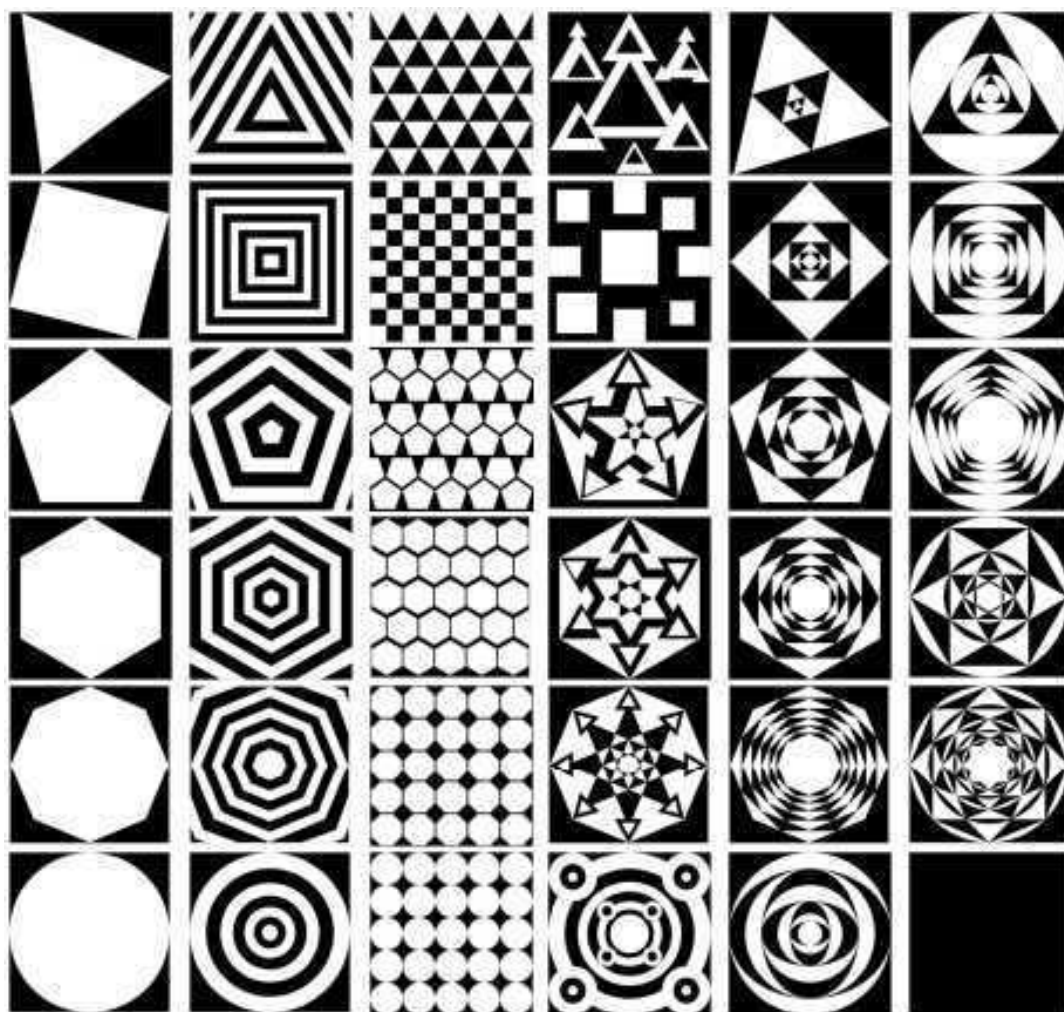
Les machines toutefois ne s'emploient pas à effectuer une simple opération de nivellement: sur leur action un fabuleux réseau routier a pris forme, un réseau routier compris d'autostrades à plusieurs étages, développées dans des dizaines de directions, coupées d'intersections stupéfiantes: dentelles d'asphalte et de béton. (...)

Le détail vraiment inquiétant dans la vie des habitants de Motopie — c'est aussi la première cause de la croissance maligne de la ville — réside dans leur façon de se nourrir. Pour dire les choses en un mot, on pratique ici l'anthropophagie. Le principal aliment des Omobiles, ce sont les hommes. »¹

Pendant presque deux ans, entre l'automne 1969 et fin juillet 1971, l'architecte-écrivain roumain Gheorghe Săsărman pratique chaque dimanche quasi-religieusement le rituel de l'*urbogonie*: ce jeune docteur en architecture² passe ces

1 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Motopie », dans *La quadrature du cercle. Faux traité d'urbogonie*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 85-88. Voir cette histoire, ainsi que Protopolis, Verticity, Isopolis, Musaeum et L'Arche en intégral en annexe, p. 341-357.

2 Săsărman obtient le titre de docteur en architecture en 1978 à L'Université d'architecture Ion Mincu à Bucarest, avec une thèse intitulée *Fonction, Espace, Architecture*, publiée peu de temps après. Sans avoir pu consulter cet ouvrage, afin d'éclaircir son contenu on se base sur le compte rendu de Mariano Martín Rodriguez, qui soutient que ce travail penche plus du côté de la philosophie que de la technique, cherche à trouver la logique de l'habitat artificiel à travers son analyse, sans pour autant proposer un modèle d'ar-



Gheorghe Săsărman, *La quadrature du cercle*, vignettes accompagnant chaque histoire, 1975.

jours à écrire lentement trente-six histoires sur trente-six villes — en grande partie imaginaires. Ainsi naissent les terres étranges de *Vavylon*, *Sinurbie*, *Stéréopolis*, *Plutonia* ou de *Motopie*, qu'on vient de citer plus haut. Chacune d'entre elles est décrite hâtivement en seulement deux-trois pages, le recueil dévoilant une variété d'espaces hypothétiques — inouïs mais cohérents — et les habitudes souvent inattendues de leurs habitants. La collection est ensuite couronnée d'un titre curieux: *La quadrature du cercle*³. Pour le lecteur, il s'agit d'une sorte de voyage ethnographique autour d'un globe à la fois familier et en même temps étranger.

Avant de décoder les intentions de l'auteur, arrêtons-nous brièvement sur quelques-unes de ses demeures architecturo-fantastiques: à *Verticity* on découvre une ville-tour solitaire, sans « début, ni fin (...) dont le sommet, rapetissé par le jeu de la perspective, se perdait dans le lointain »⁴, tandis que ses formidables sous-sols profonds, « tels une racine invisible, soutenaient un tronc à nul autre pareil »⁵; grâce à la colossale coupole en plastique de *Protopolis* — aseptisée et parfaitement climatisée — on rencontre une communauté qui a atteint une « évolution digne des plus hautes éloges »⁶, dans un « excellent état de santé »⁷ et jouissant d'une longévité enviable, qui se permet ainsi d'abandonner le confort devenu superflu de la maison et de vivre autrement...sans vêtements, ou agriculture, ni famille et même sans recourir à la marche bipède; dans *Kriegbourg* on est amené au pied des fortifications d'une ville moyenâgeuse pleine de richesses, à la veille d'un assaut militaire, pour découvrir que l'appât de ses incroyables fortunes a transformé l'histoire de ces enceintes en un scénario sanglant et perpétuel, où chaque armée envahissante trouve sa fin dès le lendemain, par l'épée des conquérants suivants⁸; finalement, arrêtons-nous à *Musaeum* — la toute première histoire à être couchée sur papier — dans une ville remplie semble-t-il de génies, où dans un « pieux respect pour ses illustres prédécesseurs et pour l'Histoire en général »⁹ et la mémoire de leur présence physique dans les espaces de la ville, aucune modification architecturale n'est possible, la ville

chitecture idéale. Voir Mariano Martín RODRIGUEZ, « Paradigma si enciclopedie a geofictiunii urbane: Cuadratura Cercului de Gheorghe Săsărman si orasele speculative » (préface), dans Gheorghe Săsărman, *Cuadratura Cercului*, Bucarest: Nemira, 2003 (1975), p. 6.

3 Gheorghe SĂSĂRMAN, *Cuadratura cercului. Fals tratat de urbogonie*, Cluj-Napoca: Dacia, 1975.

4 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Verticity », dans *La quadrature du cercle. Faux traité d'urbogonie*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 55.

5 Ibid.

6 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Protopolis », dans *ibid*, p. 30.

7 Ibid.

8 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Kriegbourg », dans *ibid*, p. 73-76.

9 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Musaeum », dans *ibid*, p. 65. La naissance de ce recueil date de l'automne 1969, pendant que Săsărman travaille pour le journal *Scanteia*, en charge de ses rubriques sur l'architecture et l'urbanisme. Ce texte est né comme une réponse à la protestation d'un collaborateur externe de l'Union des Écrivains contre la démolition imminente d'un immeuble sans valeur architectonique, qui se trouvait dans un état déplorable, mais où Mihai Eminescu — le poète le plus connu du pays — aurait vécu pendant quelques semaines en 1881. Voir Gheorghe SĂSĂRMAN, « Repede privire din urma peste patru decenii », dans *Cuadratura Cercului*, 2003, op. cit., p. 212.

s'étalant verticalement à l'infini, révélant un horizon dessiné par « des dizaines de villes mortes, superposées, supportant à leur sommet la ville vivante »¹⁰.

Bien que ces villes-protagonistes nous rappellent sans doute celles dans *Le Constructeur des Mondes* de Bruno Taut, quelles sont les différences entre la production utopique de l'architecte allemand et ce type de textes? Pour reprendre Mariano Martin Rodriguez, en termes de forme, ces courtes histoires peuvent être qualifiées de « géo-fictions », c'est-à-dire des « textes dans lesquels la description d'un espace hypothétique constitue l'élément clef en dessous duquel se subordonnent tous les autres, y compris les éventuels passages narratifs. » Il s'agit ainsi de « peinture avec des moyens linguistiques d'un espace imaginaire cohérent, mais également de l'effet qu'il a sur les personnages qui grouillent dedans, en tant qu'êtres qu'il conditionne »¹¹, dans une veine tout à fait semblable au dispositif utopique. Toutefois, à la place de cette étiquette historique Săsărman préfère le terme d'urbogonie. Ce dernier est créé par son ami, l'écrivain de SF et traducteur Adrian Rogoz, en reprenant le modèle lexical de la *cosmogonie* — narration mythique qui cherche à donner une réponse à la question de l'origine du cosmos et de l'humanité — et de la *théogonie* — un récit de l'origine des dieux de la mythologie grecque selon l'œuvre du poète grecque Hésiode¹². La ville prend ainsi une dimension mythique, de cosmos¹³ plénier, où son architecture n'est ni plus ni moins que « l'expression centrale, équilibrée et entière du processus d'organisation de l'homme du continuum spatio-temporel qu'il met au service de sa propre existence. »¹⁴ L'ouvrage pourrait donc être lu comme l'expression de la relation de symbiose entre l'environnement et son habitant, où trente-six hypothèses essayent tour à tour d'explorer la juste formule de l'équilibre. L'univers est alors englobé dans la ville, et son dieu s'appelle homo sapiens.

Cependant, contrairement à la tradition utopiste des avant-gardes modernes, en intitulant son ouvrage *La quadrature du cercle*, Săsărman inscrit dès le départ sa quête sur le chemin de l'échec. Ce titre renvoie à un des trois grands problèmes qui a hanté les mathématiciens depuis l'Antiquité: la construction d'un carré de même aire qu'un disque donné à l'aide seulement d'une règle et d'un compas. Et depuis 1882, grâce à Ferdinand von Lindemann, le chemin vers la solution est clos, car le problème est considéré géométriquement insolvable¹⁵. Depuis, « chercher la quadrature du cercle »

10 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Musaeum », op. cit., p. 66.

11 Mariano Martin RODRIGUEZ, « Paradigma si enciclopedie a geofictiunii urbane », op. cit., p. 27. Traduction par l'auteur. Il y aurait deux types de *géo-fictions*, une *géométrique* mettant l'accent sur la description de l'espace, de la ville ou du territoire, et une *géographique* — rappelant l'utopie classique — misant surtout sur la description de peuples imaginaires et de leurs traditions. Le terme est attribué à Alain Musset, *De New York à Coruscant, essai de géo-fiction*, Paris: PUF, 2005.

12 Voir Francisko KOCSIS, « Vatra-dialog cu Gheorghe Săsărman », *Vatra*, no. 3, 2014, p. 14.

13 Mariano Martin RODRIGUEZ, « Paradigma si enciclopedie a geofictiunii urbane », op. cit., p. 33, nb. 1.

14 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Va prezint orasele mele fantastice », dans *Cuadratura Cercului*, 2003, op. cit., p. 200-201.

15 la démonstration de von Lindemann consiste à prouver que π n'est pas un nombre algébrique, mais transcendant, et qu'en conséquence on ne peut construire à la règle et au compas un segment de lon-

signifie, en langage courant, tenter en vain de résoudre un problème impossible. Alors, pourquoi Săsărman a-t-il mis son ouvrage sous le signe de l'impuissance?

« Le motif de l'inscription dans un carré d'un cercle (ce dernier étant considéré, dans la limite des polygones réguliers, quand le nombre d'arêtes tend à l'infini), un carré parfait de trente-six 36 histoires, (...) (parle) d'une mauvaise juxtaposition fondamentale, où l'intervention prétendument rationnelle de l'homme est symbolisée par un carré et l'harmonie menacée de la nature par un cercle. (...) Le thème dominant du livre, (...) est l'incapacité à maintenir l'équilibre écologique, à la fois à l'échelle du microhabitat et celle de la planète entière: toute intervention porte le stigmate de l'échec, et le processus littéraire de l'hyperbole et de l'extrapolation joue uniquement le rôle de révélateur. »¹⁶

Ce « faux traité d'urbogonie » dénonce ainsi toute réflexion utopiste du monde — tentant d'inscrire sur papier sous une forme abstraite et accessible à l'exercice de la raison la diversité infinie des formes de la réalité concrète — qui ne serait en fait qu'« une illusion d'ordre devant le chaos du cosmos »¹⁷. A travers un procédé d'hypertrophie d'un aspect de la réalité à la fois, Săsărman révèle et dénonce la tendance à la schématisation du mouvement moderne miroitée dans la poursuite chimérique de la ville idéale¹⁸.

Pour un écrivain qui vit du côté communiste du rideau de Fer, la fantaisie dénonciatrice des gratte-ciels interminables et des autoroutes-villes peut sembler avoir pour cible le capitalisme, dont ces typologies architecturo-urbaines sont les emblèmes les plus fiers. Mais l'ouvrage touche également les nerfs de son propre régime, entravant sérieusement son chemin vers la publication — qui n'aboutit qu'après que le texte soit considérablement censuré, c'est-à-dire après que dix histoires soient interdites à la publication et deux se voient modifiées. Ces fables urbaines semblent déranger deux idéologies en même temps¹⁹, Cependant, la démarche de Săsărman

gueur π , rendant la quadrature du cercle impossible. Même après cette date, de nombreux mathématiciens amateurs ont continué à chercher une solution.

16 « Repede privire din urma peste patru decenii », dans *ibid*, p. 214-215.

17 Mariano Martin RODRIGUEZ, « Paradigma si enciclopedie a geofictiunii urbane », *op. cit.*, p. 35.

18 Gheorghe SĂSĂRMAN, « Va prezint orasele mele fantastice », *op. cit.*, p. 199.

19 En critiquant la ville moderne, à l'Ouest ainsi qu'à l'Est, en utilisant exactement les mêmes tropes, Săsărman souligne un fait souvent ignoré: malgré toute les différences qu'on peut trouver entre le communisme (tel qu'il s'est installé dans l'Est) et le capitalisme, les relations que chaque idéologie établie entre l'environnement et l'homme, sont finalement très similaires. Et leurs architectures souffrent en conséquence des mêmes névroses. Bonneuil et Fressoz soulignent que la différence entre ces deux systèmes ne réside que dans l'origine des carrières d'exploitation — leur course infernale pour un progrès abstrait mesurable dans des tonnes de matières premières extraites de la terre et le volume de transactions des marchandises ainsi produites. Dans une lecture anthropocène, « le camp communiste exploite et dégrade surtout son propre environnement pour son développement, alors que les pays industriels occidentaux construisent leur croissance sur un gigantesque drainage des ressources minérales et renouvelables du reste du monde non communiste, qui, lui, se vide de sa matière et de son énergie de haute qualité ». Ils continuent en soulignant que le techno-triomphe moderne traverse à la fois les idéologies des régimes communistes et fascistes, et celles des démocraties libérales. Ce « totalitarisme de la technique » se fait dénoncer déjà depuis la période entre les deux guerres — par des écrivains tels que George Orwell, Georges Bernanos, Aldous Huxley, puis par les trotskistes Cornelius Castoriadis et Claude Lefort — mais il faut attendre les années 1970 pour que cette posture soit popularisée grâce, par exemple, aux ouvrages à succès de *l'Homme unidimensionnel* d'Herbert Marcuse (1968) et *La Convivialité d'Ivan Illich* (1973). Voir Christophe BONNEUIL,

deux livres auraient peut-être même partagé leur année d'apparition. Si Săsărman joue le jeu du diagnostic dans la lignée des radicaux italiens qui emploient la contre-utopie ou la mise en crise de l'avatar du futur moderniste — c'est-à-dire la mégastructure — en extrapolant les conditions existantes afin de démontrer l'absurdité de la réalité²⁴, Calvino, lui, tente d'offrir à travers le même type narratif les pistes d'un pronostic. Dans une de leurs discussions Marco Polo confirme au grand Khan que son « empire est malade et, encore pire, il essaie de s'habituer à ses plaies. »²⁵ Mais dans les toutes dernières pages du livre, l'explorateur livre également son enseignement²⁶:

« — L'enfer des vivants n'est pas une chose à venir; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart: accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage continuel: chercher et savoir reconnaître qui et quoi au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. »²⁷

Sans avoir jamais atteint un public aussi large que son homologue italien, l'ouvrage de Săsărman continue néanmoins doucement son chemin vers une distribution internationale: en 1992 ce recueil d'histoires courtes apparaît en version intégrale en français, quelques années après en espagnol, tandis que sa traduction en anglais (2013) a été faite par nulle autre que l'écrivaine Ursula Le Guin, qui, pour les non-connaisseurs du genre SF, est une de ses figures les plus brillantes. En Roumanie, l'ouvrage n'a été publié en version intégrale qu'en 2001²⁸. Finalement, quelle leçon peut-on tirer suite à cette cartographie du parcours d'un exemple de la SF architecturale roumaine? Un point semble particulièrement intéressant, le fait que l'intérêt de transmettre des messages à travers une narration a-réaliste — quoique cette fois-ci moins tributaire du scientisme et virant carrément dans le territoire fantastique — ne semble pas vraiment s'être dissipé lors de l'effondrement du récit moderniste. De

24 Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris: Éditions de la Villette, 2004, p. 173-176.

25 Italo CALVINO, op. cit., p. 75.

26 Pour une discussion plus approfondie du contenu utopique du livre voir Letizia MODENA, *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in the Age of Urban Crisis*, New York, Londres: Routledge, 2011.

27 Italo CALVINO, op. cit., p. 198.

28 En roumain, l'ouvrage a été publié en version intégrale en 2001 (Cluj: Editura Dacia) et 2013 (Bucarest: Nemira). Lors d'une erreur de mise à jour des textes à traduire pour la version française, *Musaeum* et *Stereopolis* ont gardé leur fin modifiée par la censure communiste. Voir « Repede privire din urma peste patru decenii », ibid, p. 219, 227, 240 et Gheorghe Săsărman, *La quadrature du cercle. Faux traité d'urbogonie*, Paris: Noël Blandin, 1992. Pour l'édition espagnole voir Gheorghe Săsărman, Mariano MARTIN RODRIGUES (trad.), *La cuadratura del círculo*, Madrid: La biblioteca del Laberinto, 2010. La version anglaise contient uniquement 24 des 36 histoires, voir Gheorghe Săsărman, Ursula LE GUIN (trad.), *Squaring the Circle: A Pseudotreatise of Urbogony*, Seattle: Aqueduct Press, 2013. Pour la version allemande voir Gheorghe Săsărman, *Die Quadratur des Kreises*, Giessen: Verlag Lindenstruth, 2016. Une étude comparative entre *La quadrature du cercle* et *Les villes invisibles* a été écrite par Adrian Rogoz. Cependant, ce texte reste à l'état de manuscrit suite à une conférence tenue à Sibiu, Roumanie en 1982 et n'a jamais été publié. Voir Gheorghe Săsărman, « Repede privire din urma peste patru decenii », ibid, p. 239. En 1982, Săsărman publie le roman de science-fiction *2000*, basé sur les histoires *Sah-Harah* et *Moebia ou la ville interdite*, originalement publiées dans *La Quadrature du Cercle*. Voir Gheorghe Săsărman, *2000*, Bucarest: Editura Eminescu, 1982.

plus, à l'heure à laquelle les grand récits utopiques modernes semblent être rejetés des deux côtés du rideau de fer, il semble que sur les épaules des dystopies, géo-fictions ou des urbogonies rêvées par la génération de Săsărman et Calvino, on assiste à la lente naissance d'un nouveau dispositif rhétorique d'interrogation critique de la réalité, ou d'une nouvelle manière de découdre et recoudre le monde. Dans les pages suivantes nous allons analyser précisément cette métamorphose du registre utopique en ce qu'on appellera deux décennies plus tard la « fantaisie radicale ».

Naissance d'un sous-genre: China Miéville à Beszel et Ul Qoma et le dispositif de la *fantaisie radicale*.

Il est intéressant de noter que l'écrivain China Miéville considère l'expansion logarithmique du mode fantastique comme une preuve que celui-ci serait *le mode vernaculaire culturel par défaut* du XXe siècle²⁹. Pour prouver ce point, il propose simplement de regarder la profusion et la popularité des films, livres, séries télévisées, bandes dessinées et jeux-vidéo qui sont apparus dans les dernières décennies. Le fait que cette même production très prisée soit régulièrement répudiée par le milieu académique ne fait que contenter Miéville. Être constamment dénigré par l'élitisme culturel comme étant contraire aux « goûts polis »³⁰, vulgaire ou jugé comme simple échappatoire — étant considéré parfois même idéologiquement dangereux — et ayant perpétuellement besoin de se justifier, tout en attirant une partie toujours grandissante du public, donne au genre un caractère de contre-culture ou un statut d'alternative à la norme. En constatant qu'il y a « un nombre statistiquement anormal d'écrivains de gauche »³¹ dans ces modes fictifs, Miéville se demande même si c'est grâce à ce statut de proscrit qu'il semble y avoir une affinité entre ces écrits et l'esthétique radicale ou subversive³². Pour lui le registre fantastique — dans un sens large qui englobe la SF³³ — n'est pas un genre qui peut donner une vision claire des possibilités politiques ou guider l'action politique, mais il peut néanmoins agir dans notre espace mental — individuel ou collectif — redéfinissant la notion d'impossible

29 China MIÉVILLE, « Editorial introduction. Symposium: Marxism and Fantasy », *Historical Materialism*, vol. 10, no. 4, 2002, p. 40.

30 China MIÉVILLE, John NEWSINGER, « Fantasy and revolution: an interview with China Miéville », *International Socialism Journal*, vol. 2, no. 88, automne 2000.

31 China MIÉVILLE, « Editorial introduction », op. cit., p. 43.

32 China MIÉVILLE, John NEWSINGER, « Fantasy and revolution », op. cit.

33 China MIÉVILLE, « Editorial introduction », op. cit., p. 44. « I have begun outlining (...) that sf must be considered a subset of a broader fantastic mode — 'scientism' is just sf's mode of expression of the fantastic (the impossible-but-true). (...) I would argue, to see sf as only one way of doing the fantastic — though one with a particularly strong set of conventions. ». Pour une présentation plus large des limites floues entre la SF et le fantasy, voir dans les annexes de cette thèse l'onglet « Science-fiction: origines, définitions, *novums* », p. 299.



Warwick Mihaly, « The City & The City », *Panfilo* (en ligne), 14 août 2012, consulté le 20 août 2017, URL: <https://panfilo.co/2012/03/14/city-and-the-city>.

et parfois même en bougeant la frontière entre le réel et le non atteignable. En un mot, quand on cherche l'altérité, le mode fantastique est un bon outil de pensée³⁴:

« In the real world, the not-real separates into the possible, the not yet possible and the never possible, but you can't always be sure of those distinctions in your mind. The not-real isn't *separated* from the real. The real is shaped *by a process of constant reference to the not-real*. Our conception of what is and is not possible directly affects our transformative capacity. That capacity is generally about an oscillation of consciousness between the real and either the *possible* or *not yet possible* not-real. (...) Fantasy is different. (...) you create a mental space (...) which redefines (...) the impossible. That is a psychologically and aesthetically radical thing to do — it allows a kind of sleight of mind, because redefine the 'impossible' and you're changing the categories within the not-real. (...) change the not-real and that allows you differently *to think the potentialities in the real*. »³⁵

Ainsi, chaque dissidence de la norme porte en soi une dénonciation du monde empirique et ouvre la porte vers une potentielle libération cognitive collective. Miéville insiste même en disant que « le fantastique est un genre particulièrement bien adapté et résonnant avec les formes de la modernité (...) (qui) permet de nous ouvrir à un art critique »³⁶. Pour un écrivain très engagé politiquement — ouvertement néo-marxiste et qui en 2011 a même été candidat aux élections générales en Grande Bretagne — sa « façon de penser le monde, et de le changer »³⁷ est fortement tributaire du dispositif de la géo-fiction. A l'instar de Säsärman, le fantastique qu'il aime manier se sert souvent du tissu bâti beaucoup plus que de n'importe quel autre personnage. Visible à travers toute son œuvre, cette particularité est néanmoins incontournable dans son roman *The City & The City*³⁸.

Ce polar semi-fantastique raconte l'histoire particulière de deux villes-états qui se sont développées d'un point de vue urbanistique comme des frères siamois. *Beszel* et *Ul Qoma* sont situées dans un territoire fictif quelque part dans les Balkans, et, pour des raisons plus ou moins obscures, ont été fondées simultanément dans un passé lointain, puis ont grandi indépendamment sur quasiment la même empreinte spatiale jusqu'à nos jours. Ici, la frontière étatique peut alterner d'une rue, d'un trottoir, d'un bâtiment ou d'un appartement à l'autre, ou même se chevaucher complètement, occupant (indépendamment) le même espace. Pour qu'une telle existence *brutopique*³⁹ soit possible, Miéville ne recourt pas aux tropes fantastiques qui infusent ses autres

34 Ibid, p. 46. Original: « Let me emphatically stress that this is not to make the ridiculous suggestion that fantastic fiction gives a clear view of political possibilities or acts as a guide to political action. I am claiming that the fantastic particularly because 'reality' is a grotesque 'fantastic form', is *good to think with*. »

35 China MIÉVILLE, John NEWSINGER, « Fantasy and revolution », op. cit.

36 China MIÉVILLE, « Editorial introduction », op. cit., p. 42.

37 Ibid, p. 48.

38 China MIÉVILLE, *The City & The City*, Londres: Macmillan, 2009.

39 suite à la traduction française de l'ouvrage réalisé par Nathalie Mège en 2011, le terme de *brutopiquement* (*grosstopically* en anglais) désigne la proximité physique d'un lieu situé à Beszel et d'un autre situé à Ul Qoma. Voir China Miéville, Nathalie Mège (trad.), *The City & The City*, Paris: Fleuve éditions, 2011.



Image tirée de la série *The City & The City*, d'après le roman de China Miéville, écrite par Tony Grisoni et réalisée par Tom Shankland pour la BBC en 2018.

romans, gagnant ainsi le titre de chef de file de la nouvelle génération des écrivains dédiés à la *weird fiction*. La plausibilité de cette organisation politico-territoriale repose sur la psychologie de masse: depuis leur plus jeune âge, les habitants apprennent à ne pas voir, à *éviser*⁴⁰ (*unsee*) ou même *inouïr*⁴¹ la ville voisine.

« The early years of a Besz (and presumably an Ul Qoman) child are intense learnings of cues. We pick up styles of clothing, permissible colours, ways of walking and holding oneself, very fast. Before we were eight or so most of us could be trusted not to breach embarrassingly and illegally, though licence of course is granted children every moment they are in the street. »⁴²

« There are places not crosshatched but where Beszel is interrupted by a thin part of Ul Qoma. As kids we would assiduously unsee Ul Qoma, as our parents and teachers had relentlessly trained us (...). We used to throw stones across the alterity, walk the long way around in Beszel and pick them up again, debate whether we had done wrong. Breach never manifested, of course. We did the same with the local lizards. They were always dead when we picked them up, and we said the little airborne trip through Ul Qoma had killed them, though it might just as well have been the landing. »⁴³

Pour nous promener dans ce paysage urbain particulier et ses alternances de zones tramées et zones plénières⁴⁴, Miéville se sert de l'intrigue du roman — le meurtre d'une jeune femme à Ul Qoma, la découverte de son corps à Beszel et l'investigation policière trans-frontalière qui en découle — afin d'explorer les arrangements socio-politico-administratifs complexes qui ont fait que ces deux villes peuvent vivre leur vie de cette manière. Lorsqu'on suit le parcours de l'inspecteur besz Tyador Borlu, on apprend les codes qui permettent aux habitants de se situer en un regard et à tout moment d'un côté ou de l'autre de la frontière. Même la silhouette urbaine de ces deux territoires en un, porte la marque de leur schizophrénie spatiale. Parcelle par parcelle, la ligne architecturale est rompue par l'altérité: une ville est plus haute que l'autre⁴⁵, une maison baroque et poussiéreuse est juxtaposée à côté d'un bâtiment tout neuf couvert de la tête au pied de verre; le jardin de l'un est envahi par la traditionnelle et pittoresque *buddléia d'hiver*, tandis que dans celui de l'autre elle est considérée comme une mauvaise herbe et se voit coupée en un plan vertical net le long de la frontière⁴⁶; chaque ville a sa propre palette de couleurs autorisées — le bleu de Beszel étant par exemple illégal à Ul Qoma⁴⁷. Les deux langues partagent la même racine mais leur

40 dans la traduction française de l'ouvrage, *éviser* signifie toute action consistant à ne pas voir les éléments de l'autre cité *brutopiquement* proche.

41 suite à la traduction française de l'ouvrage, *inouïr* signifie toute action consistant à ne pas entendre un bruit provenant de l'autre cité.

42 China MIÉVILLE, *The City & The City*, Londres: Macmillan, 2009, p. 14.

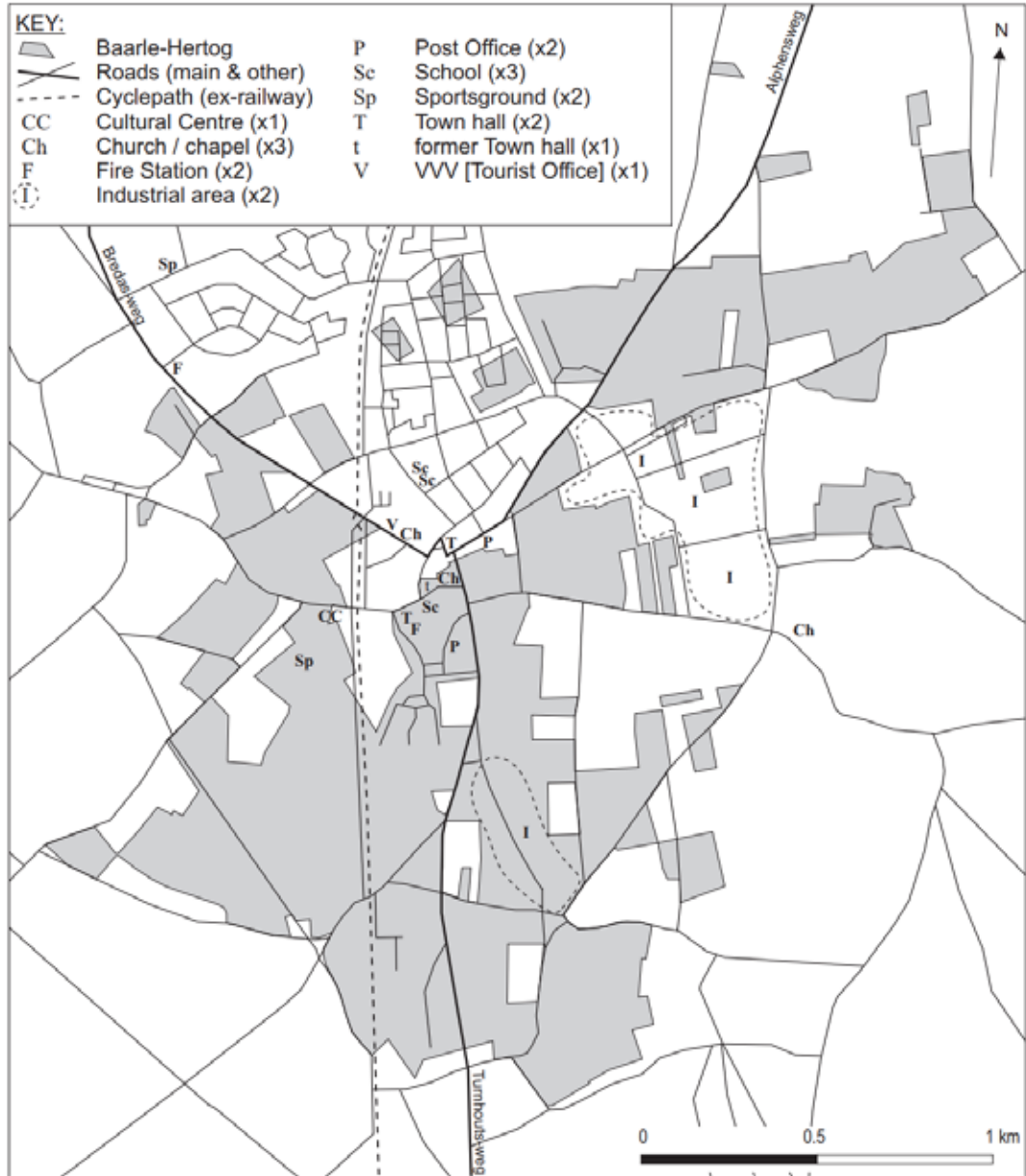
43 Ibid, p. 70-71.

44 dans la traduction française de l'ouvrage, la *zone tramée* représente la zone d'intersection entre Beszel et Ul Qoma, tandis que la *zone plénière* est une zone non tramée, non partagé par les deux villes.

45 Ibid, p. 24.

46 Ibid, p. 44.

47 Ibid, p. 53.



Carte de Baarle-Hertog (en gris) et Baarle-Nassau, aprox. 2000.

Source: Brendan Whyte, « En Territoire Belge et à Quarante Centimètres de la Frontière. An historical and documentary study of the Belgian and Dutch enclaves of Baarle-Hertog and Baarle-Nassau », *Research Paper 19*, School of Anthropology, Geography and Environmental Studies, University of Melbourne, 2004, p. 207.

sonorité contemporaine ne se ressemble plus, et alors qu'à l'écrit l'une s'exprime à travers l'alphabet cyrillique, l'autre emploie depuis peu le script roman⁴⁸. D'ailleurs, cela ne servirait à rien de pouvoir se comprendre:

« I was hemmed in by people not in my city, walking slowly through areas crowded but not crowded in Beszel.⁴⁹ (...) Their voices were muted to me, random noise. That aural fade comes from years of Besz care.⁵⁰ »

Historiquement, leurs allégeances politiques furent souvent opposées, comme par exemple leur soutien de deux blocs adverses pendant la deuxième guerre mondiale et un certain nombre de conflits armés directement l'un avec l'autre⁵¹. Néanmoins, l'action du roman se déroule à nos jours, quand les relations entre les deux villes-états sont au moins cordiales. Il est important de clarifier le fait qu'il n'est pas interdit de voir l'autre ville lorsque on emprunte le chemin officiel: il faut pour cela passer par la douane située au centre de deux quartiers historiques, là où trône leur seul bâtiment commun, l'Unicipe⁵². En revanche, toute transgression illégale de la frontière — même sensorielle — tout regard intentionnel chez son voisin étranger, tout pas intentionnellement mis sur le territoire de l'autre, tout accident de la vie qui commence d'un côté et se termine de l'autre, est sanctionné ou géré par un tiers, un organisme à la réputation inquiétante portant le nom de Rupture⁵³ (*Breach*). Occupant les interstices ou les zones grises — là où l'on peut douter de l'appartenance d'un endroit ou d'un habit à Beszel ou à Ul Qoma⁵⁴ — Rupture est le dernier ressort pour garder le *statu quo* en place⁵⁵:

« Breach has powers the rest of us can hardly imagine, but its calling is utterly precise. It is not the passage itself from one city to the other, not even with contraband: it is the manner of the passage. Throw felid or cocaine or guns from your Besz rear window across a crosshatched yard into an Ul Qoman garden for your contact to pick up—that is breach, and Breach will get you, and it would still be Breach if you threw bread or feathers. Steal a nuclear weapon and carry it secretly with you through Copula Hall when you cross but cross that border itself? At that official checkpoint where the cities meet? Many crimes are committed in such an act, but breach is not one of them. Smuggling itself is not breach, though most breach is committed in order to smuggle. »⁵⁶

48 Ibid, p. 41.

49 Ibid, p. 36.

50 Ibid, p. 45.

51 Ibid, p. 60.

52 dans la version anglaise de l'ouvrage ce bâtiment est intitulée Copula Hall.

53 suite à la traduction française de l'ouvrage, la Rupture (ou *Breach* en anglais) constitue tout acte ou situation délictuelle pouvant être accidentelle et impliquant un franchissement de la barrière immatérielle entre les deux cités. Le terme « Rupture » désigne aussi les forces de police mandatées pour punir/gérer tout délit.

54 Ibid, p. 257.

55 Ibid, p. 310.

56 Ibid, p. 110.



Carte des enclaves belges H14 et H14. Le numéro des maisons est placé dans le pays auquel elles appartiennent. Par exemple, la maison 9 est située aux Pays-Bas et sa voisine, la maison 10 en Belgique.

Source: Brendan Whyte, « En Territoire Belge et à Quarante Centimètres de la Frontière », op. cit, p. 220.

Une absurdité narrative?

La frontière siamoise, de Beszel et Ul Qoma à Baarle-Hertog et Baarle-Nassau

Cette longue exposition de l'intrigue urbaine mievillienne est nécessaire, d'abord parce que le sujet peut difficilement être résumé, mais également pour souligner le soin avec lequel l'auteur tisse ses géo-fictions. Il avoue d'ailleurs avoir d'abord soigneusement construit mentalement ces deux villes, pour seulement après tester plusieurs intrigues afin d'identifier celle qui permettrait d'exposer au mieux les particularités de Beszel et Ul Qoma⁵⁷. Pour Miéville, le meurtre de la jeune femme et l'enquête qui suit n'est qu'un artifice. La véritable enquête, le crime à identifier et résoudre est bien plus complexe et concerne l'existence même de ces deux villes. Chaque brique décrite, chaque rue présentée, chaque frontière expliquée est un indice dans le décodage du mystère que l'écrivain crée⁵⁸. Quel est alors le point normatif que l'écrivain cherche à transmettre à travers cette « exagération des logiques de frontières »⁵⁹, cette extrapolation extrême d'une condition banale, quotidienne, juridique et sociale? Pour Carl Freedman l'entièreté de l'œuvre de Miéville cherche — à l'aide des ressources inflationnaires⁶⁰ de la weird fiction — « à examiner et à interroger des aspects variés de la théorie sociale marxiste. »⁶¹ A ses yeux, *The City & The City* attaque de front le nationalisme xénophobe, en dessinant une situation extrême où une population « chimiquement pure »⁶² — c'est-à-dire sans grande variété du point de vue ethnique, religieux ou politique, ni même spatiale — peut être poussée à construire et à perpétuellement soigner une idée purement psychologique de différence, de séparation et de rejet assumé d'un autre. L'architecture de ces deux villes siamoises devient ainsi le dispositif principal à travers lequel l'écrivain révèle l'absurdité et le vide inhérent des oppositions nationalistes⁶³.

Quels avantages y a-t-il dans l'emploi d'une architecture-personnage afin d'esquisser de telles postures politiques? Tout d'abord, quand Miéville place la ville au centre de sa narration, il attribue à l'architecture la valeur de miroir ou d'ombre fidèle des hiérarchies en place. Une posture similaire est esquissée lors d'une conférence donnée en mai 2017 par le professeur Philippe Potié, qui soutient qu'une telle relation

57 China MIÉVILLE, Geoff MANAUGH, «Unsolving the City: An interview with China Miéville », *BLDGBLOG* (en ligne), 1er mars 2011, consulté le 13 juillet 2016, URL: <http://www.bldgblog.com>.

58 Ibid

59 Ibid

60 pour Freedman la *weird fiction* — ou le registre fantastique en général — est fondamentalement *inflationnaire* (inflationary), car le genre a tendance à suggérer que la réalité est plus riche, plus grande, plus complexe, plus surprenante, plus étrange que le bon sens nous en informe. À l'opposé de cette posture on retrouve le polar, qui tend à être *déflationnaire* (deflationary), à considérer le monde plus simple qu'il ne le semble, où les éléments qui pèsent le plus lourd dans la narrative sont en fait les plus ordinaires, les plus familiers, les plus mesquins ou les plus humains. Du point de vue stylistique, *The City & The City* est une œuvre singulière, qui opère un mélange particulier entre ces deux modes. Voir Carl FREEDMAN, *Art and Idea in the novels of China Miéville*, Cantenbury: Glyphi, 2015, p. 86-87.

61 Ibid, p. 99.

62 Ibid, p. 96.

63 Ibid.



en haut, Deux cas de limite frontalière entre Baarle-Hertog et Barle-Nassau, à gauche dans le magasin Die Biergrens situé partiellement dans la contre-enclave H3 et à droite dans le magasin Beter Meubel, situé entre l'enclave H1 et la contre-enclave N5. Source: Brendan Whyte, « En Territoire Belge et à Quarante Centimètres de la Frontière », op. cit, p. 238, 239.

en bas, Vue de la salle de spectacles de l'opéra Haskell et de la ligne noire qui marque la frontière entre les États-Unis et le Canada. Source: Christian Science Monitor / Getty Images.

entre le bâti / le constructeur et la politique peut-être retracée depuis la naissance de la société capitaliste à Florence au XVe siècle. Depuis « l'architecture serait le négatif en sens photographique du terme de capitalisme (...) (avec) Michel-Ange (comme une) figure en miroir inversé du banquier Laurent de Médicis. »⁶⁴ Pour un écrivain, le fait de montrer la posture nationaliste uniquement à partir de ses effets spatiaux à l'avantage d'être une stratégie bien plus ludique et plus facile à saisir pour son public. Sans tomber dans le piège de devoir reconstruire des conditions historiques, politiques ou sociales causales trop complexes, la ville-personnage nous permet de comprendre ou d'analyser le pouvoir qui lui a donné naissance, sans rentrer dans les détails sordides, voire même contradictoires des entités étatiques. Dit plus simplement, évoquer une image géo-fictive est parfois suffisante afin d'esquisser les contours d'un raisonnement idéologique.

Il est important de noter que même si *The City & The City* a connu un grand succès international, il semble que le public architectural y a été particulièrement réceptif. Geoff Manaugh de *BLDG BLOG* — un blog d'architecture influent — organise rapidement un entretien avec Miéville. Un diplôme d'architecture sur le roman voit le jour à l'Architectural Association⁶⁵. Ici aussi, le roman a été inclus dans cette thèse après qu'un architecte très enthousiaste à ce sujet en ait vanté ses mérites⁶⁶. Comme nous l'avons vu précédemment, le registre de la science-fiction ou du fantasy en général se construit sur un référentiel perpétuel entre le monde empirique et imaginaire. Grâce à cette opération de distanciation, le lecteur — et surtout l'architecte — ne peut pas s'empêcher de voir Beszel et Ul Qoma comme des avatars de Berlin, Jérusalem, Nicosia, Belfast ou toute autre communauté humaine portant en elle, d'une façon ou d'une autre, la logique frontalière⁶⁷. Dans son entretien avec l'écrivain, Manaugh fait observer qu'au sein de la profession on a déniché rapidement un équivalent empirique très poignant de ces deux villes siamoises: la commune belge Baarle-Hertog et sa jumelle néerlandaise Baarle-Nassau⁶⁸. Cet exemple bien réel est si étonnant et si parlant par rapport à notre sujet d'étude, qu'un court historique est justifié.

Cette excentricité territoriale digne d'un véritable conte est née il y a plus de 800 ans — autour de 1198⁶⁹ — quand la région a été découpée entre Godfrey, le lord de Breda et Henry, le comte de Louvain. Brendan Whyte raconte sa genèse: « en donnant

64 Voir Philippe POTIÉ, « L'architecte et le banquier », conférence donnée au colloque international *L'architecture face au marché* organisé par la Société des Architectes Français à Paris entre le 12 et 13 mai 2017.

65 Simon ROWE, 2014.

66 Je tiens à remercier Ricardo Da Ostos pour cette information qu'il m'a donnée lors d'un jury de diplôme en 2012.

67 Sur le sujet des villes divisées, voir Jon CALAME, Esther CHARLESWORTH, Lebbeus WOODS (préface), *Divided Cities*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

68 Le paragraphe qui suit s'appuie sur Brendan WHYTE, « En Territoire Belge et à Quarante Centimètres de la Frontière. An historical and documentary study of the Belgian and Dutch enclaves of Baarle-Hertog and Baarle-Nassau », *Research Paper 19*, School of Anthropology, Geography and Environmental Studies, University of Melbourne, 2004.

69 Ibid, p. 7.

davantage de terres et de population à Godfrey, Henry a explicitement gardé certains vassaux sous son contrôle direct. D'une manière ou d'une autre, la juridiction sur ces hommes s'est traduite en une juridiction sur les parcelles de terre, probablement les terres habitées ou cultivées par ces vassaux conservés. »⁷⁰ Depuis, de nombreuses tentatives de résolution plus nette de cette frontière chaotique ont été entreprises. Presque toutes ont échoué — même Napoléon n'a pu parvenir à une solution⁷¹ — et ce n'est qu'au 31 Octobre 1995, soit 797 années après leur naissance et 152 années après la création de la frontière belgo-néerlandaise moderne, qu'un accord définitif a été finalement établi entre les deux pays pour simplement définir fermement leurs limites ambiguës. À ce jour, ce petit territoire accueille ainsi 23 enclaves⁷² — la majorité étant belges — et 7 contre-enclaves (des enclaves dans des enclaves) qui appartiennent aux Pays-Bas. À l'image de leurs homologues fictifs Beszel et Ul Qoma, Baarle-Hertog et Baarle-Nassau se sont retrouvés eux aussi dans des situations délicates pendant les deux guerres mondiales. Par exemple, entre 1914 et 1918 lors de l'invasion de la Belgique, les seuls territoires libres du pays étaient le sud-ouest de la Flandre et ces miettes cachées derrière la frontière des Pays-Bas neutres. Baarle-Hertog est devenu ainsi le siège idéal pour une résistance tenace contre l'occupation, un important nœud dans la livraison clandestine des lettres entre la Belgique occupée et la Belgique libre, ainsi que l'endroit parfait pour installer en secret un radio-télégraphe censé espionner les communications allemandes⁷³. Dans les années 1970 d'autres types d'opportunités frontalières sont découvertes, quand le néerlandais Hendrik Jacobus Owel fonde la banque *Femisbank* dans un bâtiment situé sur la limite entre les deux Baarle:

« The story is told that when the building was a Dutch bank, the Belgian tax department officials were unable to access the strongroom, which was in Belgium, because the only access was from behind the counters in a Dutch area. Likewise the Dutch officials were not allowed to access the strongroom as it was Belgian. Rumours sprang up of vaults of ill-gotten Dutch wealth stored there untaxed by either country. »⁷⁴

Les officiels des deux pays ont dû surmonter de nombreuses difficultés de juridiction territoriale, et après quelques procès Owel a pu être condamné. Sur une note plus internationale, les arrangements particuliers mis en place à Baarle ont servi de cas d'étude au premier ministre israélien Benjamin Netanyahu, qui cherchait à les

70 Ibid, p. 8.

71 Ibid, p. 18-19.

72 Whyte fait une distinction entre la notion de fragment politique et enclave. Les fragments politiques sont des parties non contiguës du territoire d'une nation, comme par exemples les îles (par exemple Hawaii) ou des parties entières de masse terrestre séparées du pays mère par d'autres pays (Alaska). Quant aux enclaves, elles sont des parties du territoires d'un pays complètement entourés par le territoire d'une autre. Aujourd'hui dans le monde il y a 226 enclaves, 32 contre-enclaves (des enclaves dans des enclaves) et même une contre-contre enclave (une enclave dans une enclave dans une enclave), amenant le total à 259, appartenant à 18 pays et étant entourées par 16 autres, principalement en Europe et en Asie. 80% d'entre elles, c'est-à-dire 198, se retrouvent sur une aire de 100km sur la frontière nordique entre le Bangladesh et l'Inde. 12% se trouvent à la frontière belgo-néerlandaise. Voir *ibid*, p. 1-2.

73 Ibid., p. 28-33.

74 Ibid., p. 44.

utiliser comme précédent afin de pouvoir garder sous contrôle israélien les colons de Cisjordanie dans l'éventualité qu'un état Palestinien soit déclaré et reconnu⁷⁵. Suite à la dissolution des frontières après l'adhésion de la Belgique et des Pays-Bas à l'Union Européenne, les soucis des deux Baarle semblent être relégués au passé. En revanche, d'autres exemples montrent l'incertitude sur le long terme d'une telle situation.

De l'autre côté de l'Atlantique, en 1904, la richissime québécoise Martha (Stewart) Haskell décide de délibérément construire la bibliothèque et l'opéra Haskell — dédiés à la mémoire de son mari, le vermontois Carlos Haskell — directement sur la frontière entre le Canada et les États-Unis⁷⁶. À l'étage, les sièges de l'opéra sont ainsi divisés entre les deux pays, tandis qu'au rez-de-chaussée la salle de lecture de la bibliothèque est traversée par une ligne noire tracée sur le sol qui marque la frontière. Le but était digne des pensées de Bruno Taut, celui d'offrir un accès égal à ce centre de culture aux Canadiens et aux Américains, et en essence de les rassembler. Depuis, de nombreux soucis transfrontaliers et des situations inédites ont eu lieu. Par exemple, le journaliste Eric Weiner raconte qu'il y a seize ans quand la librairie a souhaité installer un nouvel ascenseur, pour éviter de payer des frais de douane insurmontables, la grue américaine a dû rester sur le sol des États-Unis et « pêcher » l'ascenseur Canadien de l'autre côté⁷⁷. Plus récemment, avec la montée des demandeurs d'asile dans les deux pays, la bibliothèque remplit couramment la fonction de lieu de rencontre pour les familles séparées, à l'image des réunions que les deux Corées organisent dans la région touristique de Kumgangsán. En 2011, un canadien a même essayé d'introduire illégalement aux États-Unis un sac à dos rempli d'armes en le faisant passer par les toilettes du centre. Si avant le 11 septembre, les habitants de Stanstead, Québec et Derby Line, Vermont étaient habitués à vivre ensemble, depuis le durcissement de la frontière entre les deux pays les seuls points de contact entre les deux villes sont le système hydraulique et la bibliothèque. Aujourd'hui, du côté américain une voiture du *Homeland Security* est garée en permanence devant l'entrée de l'immeuble et une (fausse) rumeur court même sur internet disant qu'il serait illégal de passer d'un côté ou de l'autre de la fameuse ligne noire. Le résultat? De nombreux visiteurs semblent brièvement tétanisés devant le bâtiment. Le futur de cette « zone internationale grise »⁷⁸, de cette « communauté bi-nationale »⁷⁹ semble de plus en plus incertain.

75 Voir Toi STAFF, « Netanyahu looks to Belgium-Holland border for settlement solution », *Times of Israel* (en ligne), 9 mars 2014, consulté le 15 décembre 2017, URL: <https://www.timesofisrael.com/netanyahu-looks-to-belgium-holland-border-for-settlement-solution/>.

76 Voir Anne-Marie ARMSTRONG, « Occupying a Third Space: The Haskell Free Library on the U.S.-Canada border », *Thresholds*, no. 35, 2009, p. 64, ainsi que Matthew FARFAN, *The Making of the Haskell Free Library and Opera House: The Construction Years, 1901-1904*, Québec: Haskell Free Library Inc., 1999, p. 5.

77 Eric WEINER, « The US-Canada border runs through this tiny library », *BBC.com* (en ligne), 6 novembre 2017, consulté le 20 décembre 2017, URL: <http://www.bbc.com/travel/story/20171105-the-us-canada-border-runs-through-this-tiny-library>.

78 Eliza ROBERTON, « A Border-Crossing Library in Derby, Vermont, and Stanstead, Quebec », *World Literature Today*, vol. 86, no. 6, novembre/décembre 2012, p. 80.

79 Anne-Marie ARMSTRONG, « Occupying a Third Space: The Haskell Free Library on the U.S.-Canada border », *Thresholds*, no. 35, 2009, p. 65.

« **Breach. Breach.** »⁸⁰ **Vers une fantaisie urbaine de dissidence.**

Malgré toute l'étrangeté spatiale qu'on retrouve dans *The City & The City*, les exemples précédents nous montrent que le monde empirique ne semble pas être loin derrière⁸¹. Mises à part ces références spatiales directes, d'autres parallèles entre la fiction et la réalité sont possibles: ne sommes-nous pas aussi aveugles au quotidien par rapport aux sans-abris, aux immigrés, ou aux endroits destinés aux touristes par exemple? Néanmoins, au-delà d'essayer de faire un diagnostic de nos folies politiques ou sociales, Miéville introduit dans son roman une deuxième opération qu'on peut qualifier d'architecturale. Après 236 pages d'exposition où tous les personnages respectent à la lettre les rigueurs frontalières de Beszel et Ul Qoma, lors de l'apogée d'une course pendant laquelle l'inspecteur Borlu poursuit un criminel — qui se trouve malheureusement à côté de lui, et en même temps dans un autre pays — l'impensable survient:

« I saw a hurrying man. (...) I believed it was, then that it was not, then that it was, the shooter. (...) The man must have heard the sound of my step. I had come within a few tens of metres when he turned. (...) He was fast. He was faster than me now. He ran like a soldier. The distance between us grew. (...) This was not, could not be, a chase. It was only two accelerations. We ran, he in his city, me close behind him, full of rage, in mine. (...) He stepped toward space where no one in Ul Qoma could go. I raised the pistol and shot him.

I SHOT HIM IN THE CHEST. I saw his astonishment as he fell. Screaming from everywhere, at the shot, first, then his body and the blood, and almost instantly from all the people who had seen, at the terrible kind of transgression.

“Breach.”

“Breach.” »⁸²

Dans ces villes où il n'y a qu'une seule façon de se comporter, l'écrivain incite et pousse le corps à la dissidence. Si les géo-fictions de Sășărman portent en elles l'angoisse postmoderne et opèrent un diagnostic partiel du monde empirique sans offrir de piste vers le changement, Miéville arrive à la fois à dénoncer la « conspiration de l'architecture » enceinte de la hiérarchie du pouvoir, tout en montrant que le premier pas vers la libération peut être l'usage non-standard de l'espace. Commettre la « rupture » constituerait le signal d'un rejet des normes inscrites dans la pierre par la suprastructure étatique.

« (...) if you breach, (...) for more than the shortest time...you can't come back from that. (...) You'll never unsee again.»⁸³

80 China MIÉVILLE, *The City & The City*, op. cit., p. 236-237.

81 Pour un entretien où China Miéville est interrogé par rapport à Baarle et le centre Haskell, voir China Miéville, Geoff MANAUGH, op. cit.

82 China MIÉVILLE, *The City & The City*, op. cit., p. 236-237.

83 Ibid, p. 310.

L'engagement politique de sa prose fait que ses textes sont souvent rangés dans la nouvelle catégorie « fantaisie radicale », définie par William Burling comme un art représentatif du postmodernisme tardif⁸⁴ (post-1990), ayant comme centre d'intérêt la posture du militant (collectif) en quête d'une justice sociale progressiste et de l'égalité économique⁸⁵. Ce registre « provocateur, non-conventionnel et politiquement radical »⁸⁶ promeut l'innovation et l'organisation des individus en acteurs collectifs, afin d'ouvrir des chemins vers la possibilité du meilleur, quoique dans un futur indéterminé et imprévisible⁸⁷. L'intérêt particulier du genre réside dans sa capacité à utiliser librement l'hyperbole et la métaphore pour représenter l'irreprésentable — notamment le pouvoir et le capital global — le Beszel et l'Ul Qoma de Miéville étant un exemple particulièrement pertinent.

« Radical Fantasy recognizes and represents the unimaginable totality of capitalism, rethinks the relationship and obligations of the individual to the social whole, and advocates for posthumanist subject identity as a challenge to currently hegemonic idealist, humanist assumptions. »⁸⁸

Cette prose est presque toujours située dans un cadre urbain, qui devient depuis la période moderne le seul locus plausible de notre espèce. Comme prédit par Säsärman, l'homo sapiens ne peut plus se penser ailleurs que dans ses urbogonies. Toutefois, malgré sa vision claire des obstacles de taille, cette branche du mode fantastique se révèle être porteuse du même optimisme dans la potentialité d'un futur meilleur, à l'instar de celui que le registre utopique et la science-fiction avaient dans la période moderne⁸⁹. En revanche, sa croyance ne repose plus dans le technofétichisme, mais dans l'espoir de réveiller l'agencivité humaine, de voir des segments de la société auparavant non-alignés s'organiser sous la forme d'une conscience collective militante. En conclusion, l'invitation à la rébellion (spatiale) contre la conspiration de l'architecture que Miéville fait à son public dans *The City & The City* est essentiellement un appel aux armes plus ample contre des logiques hégémoniques défailtantes.

Si dans les pages précédentes, la plaidoirie de l'écrivain repose sur une lecture de l'environnement bâti comme simple effet causal des alignements du pouvoir existants, dans le texte qui suit nous allons développer une proposition de dissidence non pas

84 Burling considère que le postmodernisme tardif est né après 1990, lors d'une vague de sauts exponentiels dans les technologies de communication et celles de la biologie — notamment l'accès en masse à l'internet et le développement des recherches sur le génome humain — qui ont fondamentalement changé les dynamiques sociales. Dans ce contexte la *fantaisie radicale* est une toute nouvelle forme du genre *fantasy* qui répond aux développements historiques du capitalisme globale à la fin du siècle. William BURLING, « Periodizing the Postmodern: China Miéville's *Perdido Street Station* and the dynamics of radical fantasy », *Extrapolation*, vol. 50, no. 2, été 2009, p. 326.

85 Ibid, p. 337.

86 Ibid, p. 339. Original: « defiantly non-conventional and politically radical. »

87 Ibid, p. 332.

88 Ibid, p. 340-341.

89 Ibid, p. 336.

malgré ou contre le bâti, mais grâce à celui-ci. Il s'agit cette fois-ci d'une investigation de l'oeuvre développée par l'architecte américain Lebbeus Woods au début des années 1990. Son travail se situe au moment de la chute du mur de Berlin, quand les logiques d'organisation planétaires en place depuis la fin de la deuxième guerre mondiale se désintègrent rapidement, quand les guerres éclatent sur le territoire de l'ex-URSS et quand l'imaginaire de la ville semble être restreint à ne parler que de l'angoisse générée par cet appareillage politico-économique — bref, quand un nouveau cassage de cadre semble avoir lieu, au crépuscule du court XXe siècle et à l'aube du postmodernisme tardif. Face à la pire facette des idéologies (nationalistes xénophobes) qui s'expriment dans le siège de Sarajevo, Lebbeus Woods développera comme solution à la folie meurtrière du conflit le concept « d'anarchitecture », misant lui aussi sur le pouvoir de la culture de rassembler un acteur collectif contestataire.

Anarchitecture et agencivité: Lebbeus Woods et la fin de la Yougoslavie.

« The Expressionist architect Bruno Taut envisioned, a century ago, the reconstruction of the Alps into a crystalline architecture that would bring the human world into closer harmony with the forces and processes of nature. His work on this project, while admired by a few, was widely derided and dismissed as foolish and absurd, at the very least an overestimation of the power of architects and of architecture to reshape the world for the better. Even worse, from today's perspective, reshaping mountain peaks into glittering, glass cities, is not only a travesty of nature, but also an ecological disaster. Still, we must admit that anytime an architect alters a natural site, or builds using materials taken from nature, he or she is 'playing god,' that is, rearranging the natural order of things. Taut's sin—and my own, below—is only a difference of scale, not of substance, from what architects do every day. By dramatizing the human necessity to alter nature, such mega-projects confront us with an essence of the human condition. »¹

Dramatiser. Selon le Larousse, cela veut dire « donner un tour tragique à un récit, à un discours, en accentuer les poignantes péripéties. »² À la fin du court siècle des extrêmes³, Lebbeus Woods se bâtit une réputation de brillant conteur de fables architecturales, déployées à l'instar de celles de Taut sur des terres en crise, englouties par le conflit: la guerre militaire, comme à Sarajevo (1991-1993); la guerre économique, comme à La Havane (1995); la guerre idéologique, comme à la DMZ, entre les deux Corées (1988); voir même le terrorisme à New York (2002)⁴. Les limites que l'architecte

1 Lebbeus WOODS, « Playing God », Lebbeus Woods Blog (en ligne), publié le 27 avril 2010, consulté le 1 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/04/27/playing-god/>

2 Voir *Larousse* (en ligne).

3 On emprunte ce terme encore une fois à Eric Hobsbawm, qui considère que le XXe siècle débute avec la Première Guerre Mondiale et se termine avec l'effondrement de l'URSS. « The world that went to pieces at the end of the 1980s was the world shaped by the impact of the Russian Revolution of 1917 ». Voir Eric HOBBSAWM, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London: Michael Joseph, 1994, p. 4.

4 Il est intéressant de noter que pour Bruno Taut, comme pour Lebbeus Woods, le développement théorique de leur *anarchitectures* — ou autrement dit de leur spatialité de résistance — est le fruit d'un travail de longue haleine. Pour Taut cet effort s'étend sur presque toute sa carrière, lors de sa première rencontre avec Paul Scheerbart en 1913 et jusqu'à sa toute dernière maison à Ortakoy. Pour l'architecte amé-



Lebbeus Woods, *Reconstruction cosmique*, 2010.

Source: « Playing God », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/04/27/playing-god/>

s'impose — jusqu'où ses projets se baignent dans la spéculation, ou jusqu'où elles se permettent de couper et recoudre le monde — se reflètent par exemple dans l'image que Woods a choisi comme accompagnement à la citation reproduite plus haut: il rêve ni plus ni moins d'une *Reconstruction cosmique*.

Le sacrifice qu'il fait volontairement pour pouvoir garder la posture intransigeante du démiurge est important: mise à part une petite installation réalisée vers la fin de sa vie en 2011⁵, Woods ne poursuit aucun effort constructif de son œuvre. La voie qu'il choisit — qualifiée par Stephen Games comme celle d'un « hérétique intentionnel », un « soi-disant rationaliste posé dangereusement proche de l'abysse du mysticisme »⁶ — fait que son œuvre est considérée organiquement et sans équivoque comme le volet contemporain le plus radical de la longue tradition des architectes de papier. Et pour citer Games encore une fois, « comme tous ceux qui rentrent dans des pactes diaboliques, (Woods) est parfaitement conscient de ce qu'il est en train de faire. »⁷ Son œuvre s'accumulera au fil des années dans un « prolifique portfolio d'illustrations dynamiques »⁸, révélant une pléthore de « scénarios expérimentaux »⁹ d'organisations humaines alternatives exprimées à travers une architecture (souvent urbaine) fortement tributaire à l'esthétique de la science-fiction. Leur dénominateur commun — la quête qui engage Woods pendant toute sa carrière — est de rappeler au monde que le geste de bâtir est profondément politique:

« All architects are deeply involved in their work with the political, whether or not they admit it to others, or to themselves. Most architects in this highly commercial area, who accept commissions and clients that affect public life, are in fact committed to supporting the existing structure of authority as embodied in institutions of commerce and of its supporting political systems.

ricain, le tout commence au milieu des années 1980, culminant avec ses projets à Sarajevo, pour par après être décliné en tant que stratégie de reconstruction suite à des désastres humains et naturels à La Havane (1995), San Francisco (1995), Taiwan (1999) et même New York (2002). Pour les deux architectes, cette lente accumulation d'un savoir-faire atypique ne peut pas se définir autrement que perpétuellement en contrepoids avec une réalité acceptée mais problématique, à l'instar d'un régime central, un ordre préexistant avec une présence bien enracinée et une histoire « construite sur de longues périodes, (qui possède) un certain sérieux et poids ». Le développement de l'anarchitecte ne pourra jamais simplement « être improvisé sur les barricades » Lebbeus WOODS, « Architecture and resistance », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), 9 mai 2009, consulté le 20 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/05/09/architecture-and-resistance/>.

5 Lebbeus WOODS, en collaboration avec Christoph KUMPUSCH, *The Light Pavilion* (Le pavillon de la lumière), 2011 dans Steven HOLL, *The Sliced Porosity Block*, Chengdu, Chine.

6 Stephen GAMES, « Dream Cities. Lebbeus Woods: Origins », *AA Files*, no. 11, printemps 1986, p. 82. Original: « Woods recognises that this places him in the same camp as Paul Scheerbar, Bruno Taut and, particularly, Rudolph Steiner, as a self-styled rationalist posed dangerously close to the abyss of mysticism. (...) Like all who enter diabolical pacts, he goes into it fully aware of what he does. »

7 Ibid, p. 82. Original: « Woods recognises that this places him in the same camp as Paul Scheerbar, Bruno Taut and, particularly, Rudolph Steiner, as a self-styled rationalist posed dangerously close to the abyss of mysticism. (...) Like all who enter diabolical pacts, he goes into it fully aware of what he does. »

8 James MACNUSON, « A Mechanism for Parity: Lebbeus Woods's Freespace as a New Pattern of Urbanism », *Utopian Studies*, vol. 9, no. 1, 1998, p. 183.

9 Lebbeus WOODS, « Taking on risk: nine experimental scenarios », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), texte écrit entre le 18-22 mars 2004, en lien avec l'exposition *Lebbeus Woods: Experimental Architecture*, Carnegie Museum of Arts, Pittsburgh, États-Unis, 2003, consulté le 1er juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/CARNEGIE.pdf>.

Only a handful work against it, because they believe it is regressive in terms of architecture or society, or both. It is no wonder that the majority of architects avoid the political implications of their work. They believe themselves to be creators, or innovators, when in actuality they are nothing more or less than the executors of a physical and social order designed by those institutions presently holding political authority and power. »¹⁰

Il s'agit là d'une inculpation de la profession en tant que responsable de la montée de la « conspiration de l'architecture » révélée par Miéville. « La maison est devenue sa propre finalité »¹¹, crie haut et fort l'écrivain anglais, laissant comprendre une sorte « d'intervention maléfique dans des affaires humaines de l'environnement construit. »¹² Pour Woods, la passivité des architectes — leur complicité sans réserve avec l'hégémonie capitaliste qui s'insinue dans chaque fissure du bâti — fait que leurs projets deviennent au mieux une simple marque du pouvoir, et au pire des instruments de destruction¹³. L'architecte américain voit ainsi la ville comme un objet créé par et pour ces structures autoritaires, comme un avatar culturel de la morale et des idéaux de l'élite culturelle, et inévitablement en porte-à-faux avec les aspirations des plus démunis¹⁴.

« While architects speak of designing space that satisfies human needs, human needs are actually being shaped to satisfy designed space, and the abstract systems of thought and organisation on which design is based. In the case of Cartesian space, these systems include not only Descartes's mind-and-body duality, but also Newton's cause-and-effect determinism, Aristotle's laws of logic and other theoretical constructs that the prevailing political and social powers that be require. »¹⁵

Cependant, son attaque sur la profession pour sa servitude envers le statu quo n'est qu'une préface à son travail, car même si Woods livre des diagnostics poignants, il est encore plus audacieux dans l'identification des stratégies de résistance:

« RESISTANCE CHECKLIST:
Resist whatever seems inevitable.
Resist people who seem invincible.

10 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture: Architecture is a political act*, Hoboken: Wiley, 1992, p. 8-9.

11 China MIÉVILLE, « The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety », *Historical Materialism*, no. 2, été 1998, p. 6. Original: « The house has become its own end. »

12 Ibid, p. 10.

13 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., 1992, p. 9. Sur ce même sujet voir aussi l'analyse faite par James Macnuson: « Woods posits that the city, as a phenomenon, is an object created by, and embodiment of, the ontology of the culture to which it belongs; as such, it is a direct legitimisation of the morals and ideals supported by the culturally empowered. In addition, Woods posits that architecture, both at the scale of the city and the individual building, is not only an embodiment of a culture's values, but is also an active mechanism of force that perpetuates the majority's agenda by its presence and use. (...) The urban landscape, then, becomes a sublime wilderness that firmly embodies, enforces, and perpetuates the meanings and patterns of living that are at direct odds with the disenfranchised individual's goals and favorable to the cultural elite. (...) This is Woods's 'hierarchical city'. It is characterised by 'monologue' over 'dialogue. (...) Woods believes it is the city of today.» James MACNUSON, op. cit., p. 184-185.

14 Ibid.

15 Lebbeus WOODS, *Radical reconstruction*, New York, Princeton Architectural Press, 2001, p. 24.

(...)
 Resist the idea that architecture is a building.
 Resist the idea that architecture can save the world.
 (...)
 Resist the growing conviction that They are right.
 Resist the nagging feeling that They will win.
 (...)
 Resist buying an automobile of any kind.
 (...)
 Resist the foregone conclusion that They have already won.
 (...)
 Resist assuming that the locus of power is elsewhere.
 (...)
 Resist all claims on your autonomy.
 (...)
 Resist any thought that contains the word should.
 (...)
 Resist the belief that architecture influences behavior.
 Resist any idea that equates architecture and ownership. »¹⁶

Pendant plus d'une décennie, la résistance de Woods s'est forgée sur les terres de conflits, aux frontières des idéologies qui les a générés. En 1988, suite à une visite à Berlin Ouest, il réalise que le monde politique, les états et leurs dirigeants ne cesseront de prendre des positionnements qui amènent à des folies humaines et spatiales — comme des murs coupant des villes en deux. Il apprend que le U-Bahn berlinois de l'Ouest passe néanmoins dans la partie Est de la ville, mais ne marque simplement pas les arrêts. Telle une véritable incarnation de Beszel et Ul Qoma, ce métro est à moitié aveugle sur son parcours. Les pensées de l'inspecteur Borlu semblent presque être nées dans la schizophrénie berlinoise:

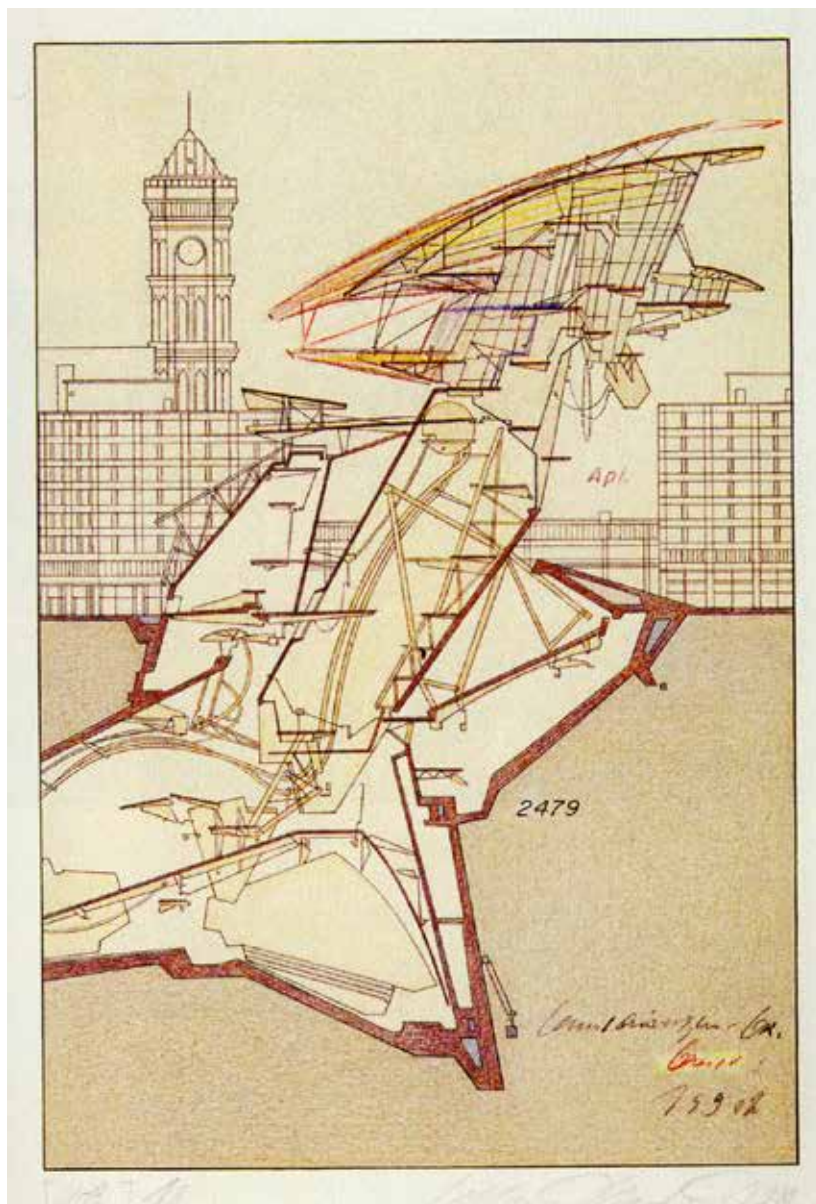
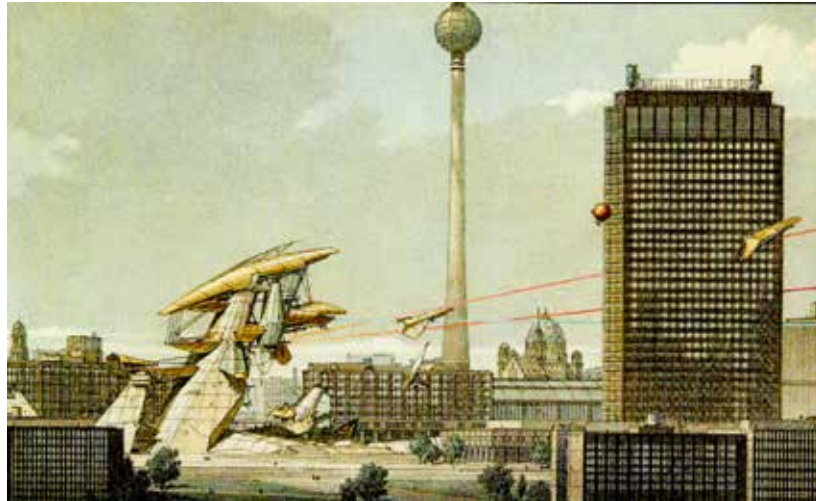
« In the morning trains ran on a raised line from my window. They were not in my city. I did not of course, but I could have stared into the carriages — they were quite that close — and caught the eyes of foreign travellers. »¹⁷

Woods décide alors de déconnecter l'architecture de l'exercice du pouvoir des états, et s'imagine une ville qui s'accroche à ces lignes d'infrastructure pour créer en dessous de vastes espaces civiques pour une communauté souterraine. En abandonnant la surface de la terre aux aléas des idéologies, les habitants de l'Ouest ainsi que de l'Est, se rassembleront pour forger — en secret — une nouvelle collectivité unifiée qui s'appellera *Underground Berlin*. Ici, dans les entrailles de la terre, dans les espaces auparavant réservés aux trains — et comme Woods nous le rappelle, pour les morts aussi¹⁸ — les habitants apprendront à vivre différemment. Cette ville souterraine cachée, qui se développe indépendamment des forces politiques qui

16 Lebbeus WOODS, « Architecture and resistance », Lebbeus Woods Blog (en ligne), publié le 9 mai 2009, consulté le 1er juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/05/09/architecture-and-resistance>.

17 China MIÉVILLE, *The City & The City*, op. cit., p. 25.

18 Lebbeus WOODS, « Terranova » dans Peter NOEVER (dir), *Architecture in Transition*, Munich: Prestel Verlag, 1992, p. 138.



Lebbeus Woods, *Underground Berlin*, 1988. Source: planches 23 et 24 de l'ouvrage *Drawing Papers: Lebbeus Woods*, architect dirigé par Joseph Becker et Jennifer Dunlop Fletcher en 2014.

font rage à la surface, sera construite en revanche en fort lien avec la nature de ce nouveau climat, avec les forces sismiques, gravitationnelles et électromagnétiques qui se trouvent dans la masse de la Terre. L'architecture sera ainsi composée de fins panneaux métalliques connectés par des « instruments délicats »¹⁹ qui feront que l'ensemble bouge perpétuellement, afin de révéler aux habitants même les plus sensibles variations des forces de la planète. La vie dans ces tours inversées sera ainsi ancrée constamment dans le présent, car elle devra apprendre à être en harmonie avec des conditions physiques en changement perpétuel.

« This is an architecture of sensuality, if you will, its an architecture of materiality, an architecture one feels. »²⁰

Cependant, pour Woods la vie sous terre ne durera pas toujours. Après avoir appris cette nouvelle façon de vivre, les habitants décideront ensuite de revenir à la surface, en perçant la limite entre ces deux mondes avec des « tours de projection », infestant effectivement la ville historique avec leur nouvel éveil. La contagion anti-idéologique s'étalera par la suite à travers la Terre, comme dans son projet de 1989 *Aerial Paris*, où les fragments tectoniques d'*Underground Berlin* se retrouvent flottant dans l'atmosphère raréfiée de la capitale française²¹.

« (Architecture) incorporates so much from all aspects of human experience. The complexity and diversity of human life and thought are, in architecture, transformed into something physical, tangible, something we experience on all levels, from our intellect down to our guts. »²² « (By) implementing an architectural action, you actually are making a transformation in the social fabric and in the political fabric. Architecture becomes an instigator; it becomes an initiator. That, of course, is what I've always promoted ».²³

19 Ibid.

20 Ibid, p. 139.

21 Pour pouvoir léviter grâce à la force magnétique qui entoure la planète, les constructions auraient en leur cœur une charge électrique précise pour les faire interagir avec ce champ terrestre comme un dipôle magnétique. « Engineers can work out the mathematics, (...) (they) just have to find a way, and I'm sure they will. » Voir Lebbeus WOODS, « Terranova », dans Peter NOEVER, *Architecture in Transition*, Munchen: Prestel Verlag, 1992, p. 140, 143.

22 Ibid, p. 136.

23 Lebbeus WOODS, Geoff MANAUGH, « Without Walls: An Interview with Lebbeus Woods », *BLDG Blog* (en ligne), 3 octobre 2007, consulté le 20 juillet 2017, URL: <http://www.bldgblog.com/2007/10/without-walls-an-interview-with-lebbeus-woods/>



en haut, *Vučko*, la mascote officielle des XIVèmes Jeux Olympiques d'hiver de Sarajevo, 1984.

en bas, Carnet de timbres édités par la Poste Roumaine marquant les Jeux Olympiques de Sarajevo. Source: collection personnelle de l'auteur.

De Zagreb à Sarajevo: L'arrivée d'un *anarchitecte* dans l'anti-chambre de la guerre.

L'architecture d'instigation de Lebbeus Woods s'affirme, plus que nulle part ailleurs, dans les tranchées de Sarajevo. Dans les dernières années du court XXe siècle, il s'agissait d'une ville florissante et multiculturelle, qui jouissait comme le reste de l'ex-Yougoslavie d'un régime communiste relativement flexible, faisant même envie à ses voisins Bulgares, Roumains, et Hongrois. Marque de cette ouverture particulière, en 1984 et pour la toute première fois pour un pays soviétique, la ville accueille les Jeux Olympiques d'hiver²⁴. Le skieur Jure Franko gagne la première médaille d'or du pays. Vučko²⁵, l'adorable mascotte-loup de l'événement devient un succès international, suite à son joyeux hurlement dans la bande promotionnelle de l'événement « Sarajevoooo » et se voit vite adoptée en tant qu'emblème de la ville. Le ski paralympique fait ses débuts comme sport de démonstration et pour la seule fois dans l'histoire du patinage artistique, les représentants de la Grande Bretagne, Jayne Torvill et Christopher Dean, obtiennent le score maximal. La ville avait même d'autres sources de fierté. Avec Belgrade — la capitale fédérale du pays — se développait une impressionnante industrie du film. La littérature, le théâtre, la vie intellectuelle étaient également des domaines en pleine effervescence. Il y avait beaucoup de choses à célébrer en ces temps, et l'architecture était une partie intégrante de cette célébration. Malheureusement, elle a également fait partie de la tragédie qui suivit peu après.

Le siège de Sarajevo²⁶ a été pendant plus de vingt ans, le plus long siège de l'histoire de la guerre moderne, avant de se faire détrôner en 2017 par la ville syrienne

24 Les premiers Jeux Olympiques d'été dans un pays soviétique ont eu lieu à Moscou en 1980. Les 14ème Jeux Olympiques d'hiver ont eu lieu à Sarajevo entre le 8-19 Février 1984.

25 La mascotte a été créée par le peintre Slovénien Jože Trobec et choisie pour représenter les Jeux Olympiques de 1984 suite à un concours avec 836 participants. Le loup est un animal typique de la région des Alpes Dinarides et apparaît dans de nombreuses fables yougoslaves, comme le symbole du courage et de l'hiver. Voir « Olympic Winter Games Mascots from Innsbruck 1976 to PyeongChang 2018 », *The Olympic Studies Center* (en ligne), 2017, consulté le 4 août 2017, URL: <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Factsheets-Reference-Documents/Games/Mascots/Reference-document-OWG-Mascots-from-Innsbruck-1976-to-PyeongChang-2018.pdf>

26 Après la mort de Tito en 1980, la politique nationaliste menée par le gouvernement Yougoslave a pris une tournure dramatique avec la montée au pouvoir des Serbes nationalistes menés par Slobodan Milo-



en haut, *Impact de balle*, vue sur les tours jumelles surnommées *Momo et Uzeir*, Sarajevo, 1993. Source: Gilles Peress /Magnum Photos.

en bas, *Salutations de Sarajevo*, trois affiches réalisées pendant le siège par les graphistes de TRIO Sarajevo, Dada et Bojan Hadžihalilović, et Lela Mulabegović-Hatt.

de Homs. Durant 3 ans, 10 mois, 3 semaines et 3 jours — entre le 5 avril 1992 et le 29 février 1996 — la ville a souffert de bombardements quasi-continuels, frappant en moyenne 329 fois par jour, avec un record de 3777 impacts le 22 juillet 1993. L'ensemble de la structure de la ville a été gravement endommagé et presque 14.000 personnes tuées. Des nombreux cimetières improvisés sont apparus partout, même sur l'ancien terrain athlétique construit pour les jeux olympiques. Les parcs ont perdu presque tous leurs arbres, y compris leurs racines — utilisées par une population désespérée pour se chauffer en hiver. L'axe principal de la ville, le boulevard Meša Selimović, s'est vu transformé en une véritable « allée des Snipers » où 1030 personnes ont été blessées et 225 — dont 60 enfants — tuées, le plus souvent atteintes par une seule balle à la tête ou directement au cœur, envoyée par des tireurs implantés dans les bâtiments hauts. Les montagnes qui encerclent la ville — et leurs magnifiques pistes de ski — sont devenues elles aussi des hauteurs terrifiantes abritant d'autres nids de snipers serbes. Au cœur de la ville, dans l'hôtel *Holiday Inn* construit également pour les JO — le seul immeuble qui accueillait des journalistes internationaux malgré le danger permanent des attaques — les meilleures chambres sont désormais celles qui n'ont pas de vue. Voir les montagnes voulait dire voir les « meurtriers sur les sommets »²⁷, et donc se faire voir par eux également. Ce territoire de la catastrophe a également attiré des hyènes: quelques journaux européens parlent de certains supporteurs des Serbes se lançant dans le « tourisme de guerre »²⁸, incluant l'opportunité de tirer sur des habitants de la ville. Pendant longtemps, Sarajevo semblait être le plus grave symptôme d'un état de confusion qui avait englouti le monde entier. Eric Hobsbawm décrit cette atmosphère de fin-de-siècle comme « un désastre global d'une nature ambiguë, et sans aucun mécanisme évident ni pour y mettre fin ni pour en garder le contrôle. »²⁹

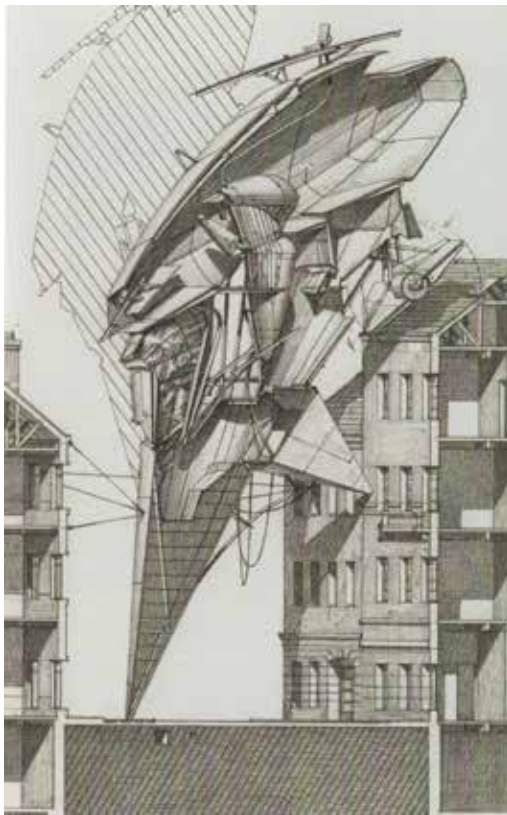
En 1992, Lebbeus Woods loge lui aussi au *Holiday Inn*, en tant que correspondant pour le journal japonais *A+U*. Il était déjà venu auparavant dans la région, juste avant l'éclatement de la guerre et pendant que le pays avait encore ses frontières socialistes, pour une exposition à Zagreb puis un court voyage à Sarajevo. Il a donc vu le conflit

sevic. Ceux-ci ont entamé des changements structurels dans le pays afin de favoriser les Serbes, renforçant ainsi les sentiments nationalistes de chaque groupe. Dans ces conditions, la Croatie et la Slovénie déclarent leur indépendance en 1991 et le 1er mars 1992 le gouvernement de la Bosnie-Herzégovine tient un référendum posant à ses citoyens la même question. Les croates et les bosniaques votent massivement en faveur de l'indépendance, tandis que les serbes boycottent le vote. Néanmoins 99% des votants —représentant environ 62% de la population — disent « oui » — et le parlement bosnien déclare son indépendance le 5 avril 1992. La communauté européenne reconnaît le nouveau pays dès le lendemain, mais la guerre a déjà éclaté. L'armée des serbes bosniaques — environ 13,000 soldats —encerclent la ville depuis les hauteurs des collines et des montagnes situées dans l'alentours et l'attaquent avec de l'artillerie lourde, des tanks et des armes à feu. A la fin du conflit, la « seconde Yougoslavie » se retrouve éclatée en six pays distincts: Croatie, Slovénie, Macédoine, Bosnie-Herzégovine, et depuis 2006 Serbie et Monténégro.

27 Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part III: Sarajevo », *A+U*, 1992. original « Killers on the hilltops. »

28 Voir Kenneth MORRISSON, *Sarajevo's Holiday Inn on the Frontline of Politics and War*, Londres: Palgrave Macmillan, 2016, p. 200, nb. 37. Morriison cite Saud Kapić, qui affirme que dans certaines journaux Européens il y avait des témoignages qu'à Sarajevo se pratiquait bel et bien ce « tourisme de guerre ». Il existe même une vidéo de l'écrivain d'avant-garde russe Eduard Limonov pratiquant ce « sport ». Ces images sont incluses dans le documentaire de Paul Pawlokowski intitulé *Serbian Epics* (1992). Voir Suada Kapić, *The Siege of Sarajevo 1992-1996*, Sarajevo: Fama, 2000, p. 116.

29 Eric HOBBSAWM, *Age of extremes*, op. cit., p. 562.



Lebbeus Woods, Zagreb Free-Zone, 1991, planches 40 et 41 de l'ouvrage *Drawing Papers: Lebbeus Woods, architect*, op. cit.

fermenter, mais la première pierre n'était pas encore lancée, le tissu des villes et celui de la vie était encore largement intact. Avec l'aide d'architectes locaux, ils osent rêver et chercher des solutions alternatives pour éviter le conflit qui se profilait à l'horizon. Ils espéraient pouvoir canaliser le changement, trouver un moyen pacifique pour penser à ces territoires en pleine mutation et fragmentation politique, ouvrir le chemin vers le dialogue avec ceux défendant d'autres idéologies, d'autres religions, d'autres envies pour le futur.

« What if we could use architecture, a form of space and design, to open up a kind of other direction of how it would break up? Because it was going to break up... »³⁰

Comme Bruno Taut et Paul Scheerbart l'avaient fait auparavant avec le *Glashaus* de Cologne, puis avec la maison de Taut à Ortaköy, Lebbeus Woods esquisse aussi ses espoirs pacifiques dans un projet architectural, qui s'intitule *Zagreb Free-Zone* (1991). Dans une série de dessins, ainsi qu'une maquette, la ville historique rendue en grand détail se voit occupée par d'étranges constructions métalliques qui s'implantent directement dans les rues et s'attachent délicatement aux bâtiments. Pour Woods, ces apparitions sont la matérialisation physique des forces sociales qui ont enveloppé la ville dans leur quête frénétique d'une solution à l'impasse politique. Ces parasites métalliques étaient censés être amenés par des hélicoptères militaires et posés pendant quelques heures, jours voire semaines dans l'espace public. Comme de véritables piliers du changement, leur intérieur deviendra des « zones libres »³¹, « symboliquement neutres »³², où les citoyens des six régions rivales devront essayer de cesser de voir en l'autre seulement le visage d'un ennemi, et d'entamer un dialogue intense et nécessaire afin de gérer la transition vers un nouvel ordre social, sans passer par le recours classique à la violence. Woods souligne en fait le même point que dénonce China Miéville dans *The City & The City*: dans un territoire qui historiquement a été un bel exemple de tolérance et de multi-culturalité, l'inflammation nationalisto-xénophobe qui a marqué la fin du court XXe siècle n'était qu'une fiction alimentée idéologiquement, quoiqu'aussi convaincante que celle vécue chaque jour par les habitants de Beszel et Ul Qoma. Mais au-delà de simplement constater les faits, Woods pense qu'un renouveau qui amènera vers une résolution pacifique du conflit est toujours possible. Le premier prix à payer pour l'accomplissement de cette tâche ardue? Aucune négociation ne pourra pas se faire à l'intérieur de la carapace spatiale des régimes anciens. L'architecture de la ville devient ainsi partiellement fautive du cours de l'histoire.

30 Lebbeus WOODS, *Experimental Space and Architecture*, conférence présentée au European Graduate School, Suisse, 2006, URL: www.youtube.com/watch?v=HA1QJGkNz4E, consulté le 21 décembre 2016.

31 Le terme est développé par Woods pour la première fois dans son deuxième projet pour Berlin, *Berlin-Free-Zone* (1990), suite à la chute du mur.

32 Lebbeus WOODS, « Taking on risk: nine experimental scenarios », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), texte écrit entre le 18-22 mars 2004, en lien avec l'exposition *Lebbeus Woods: Experimental Architecture*, Carnegie Museum of Arts, Pittsburg, États-Unis, 2003, consulté le 1er juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/CARNEGIE.pdf>.

« Think of what happened to the French revolution. I mean, the French revolution was defeated by imperial French architecture. Because all these people are trying to build a entirely radical society in that old architecture. And the architecture won! It did, it actually won, because within a few years (...) they had monarchy again, because the revolution fell apart. People got to think they were the next monarch, Robespierre and others... »³³

Ainsi, pour que ses implants architecturaux secouent le corps et l'esprit suffisamment fort pour pouvoir penser l'altérité, ils ne peuvent pas reproduire les mêmes sensations spatiales que celles des anciennes idéologies. Pas de salles de conférences, pas de chambres confortables, pas de volumes savamment conçus en rapport avec les proportions du corps humain. Ces « structures libres »³⁴ (*freespaces*) doivent être le locus de l'étrange, mettant perpétuellement l'œil et le corps mal à l'aise. Il s'agirait ainsi d'une architecture « indigeste »³⁵, difficile à avaler, où l'occupation de l'espace est un défi et non pas un droit. C'est uniquement dans ces espaces ambigus et inconfortables, où le corps est coupé de ses habitudes et routines, loin des pratiques passées qui ont amené au statu quo, que l'homme peut, dans l'étrangeté, penser à des solutions étranges.

« I'm not interested in living in a fantasy world (...) All my work is still meant to evoke real architectural spaces. But what interests me is what the world would be like if we were free of conventional limits. Maybe I can show what could happen if we lived by a different set of rules. »³⁶

« The experimental works made over the past decade or so (...) explore what architecture is and might yet become. They mark beginnings, not conclusions, but at the same time test a few key concepts by applying them to variations on a set of problems that I consider crucial to these times, and which have largely been neglected in the field of architecture. Whether they lead ultimately to architecture that participates fully in the present and future depends on whether others will apply them to the problems and challenges confronting them. There is no way to be certain they will. But that is always the risk of the experimental. »³⁷

Cette notion d'espace libre permettant la naissance de postures alternatives, voire anti-hégémoniques, n'apparaît d'ailleurs pas seulement dans l'œuvre de Woods. Sans que l'architecte ne fasse de référence directe à cette association, dans les années 1980 c'est la sociologie des mouvements sociaux qui poursuit une recherche de ce même

33 Lebbeus WOODS, *Experimental Space and Architecture*, op. cit.

34 Lebbeus WOODS, « Taking on risk », op. cit.

35 Lebbeus WOODS, cité dans Yael REISNER-COOK, *The Troubled Relationship between Architecture and Aesthetic: Exploring The Self and Emotional Beauty in Design*, thèse soutenue à RMIT University, 2011, sans page.

36 Nicolai OUROUSSOFF, « An Architect Unshackled by Limits of the Real World », *New York Times*, 24 août 2008, p. E1.

37 Lebbeus WOODS, « Taking on risk: nine experimental scenarios », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), texte écrit entre le 18-22 mars 2004, en lien avec l'exposition *Lebbeus Woods: Experimental Architecture*, Carnegie Museum of Arts, Pittsburg, États-Unis, 2003, consulté le 1er juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/CARNEGIE.pdf>.

terme en tant que mot, mais aussi en tant que contenu³⁸. Les *freespaces*³⁹ identifiés par cette discipline montrent que les propos architecturaux de Woods peuvent être lus comme étant beaucoup plus que de simples fictions. Les sociologues ont souligné l'existence dans le monde empirique d'un mécanisme de résistance au statu quo particulièrement proche de celui que l'architecte décrit: ils s'agirait de la présence de véritables espaces conceptuels à petite échelle à l'intérieur d'une communauté ou d'un mouvement, en dehors du contrôle direct des groupes dominants, dans lesquels la participation est volontaire et qui génèrent un contenu culturel de contestation qui précède ou accompagne la mobilisation politique. Ces espaces peuvent être physiques — accroupis par exemple souvent autour des églises ou des bars des travailleurs — mais aussi purement littéraires⁴⁰, et aujourd'hui dans l'époque de l'internet, même virtuels. De plus, chaque régime et chaque société porterait en elle ses propres « espaces libres » de dissidence⁴¹. Ici, quelque part entre la vie privée et les grandes institutions, les citoyens ont la possibilité d'agir avec dignité, indépendance et vision, permettant aux groupes dominés de développer des stratégies d'opposition et le réveil des masses envers l'injustice⁴². Ici, la manipulation de la fiction peut engendrer des effets sur le réel.

La stratégie que Woods propose à Zagreb est parfaitement en harmonie avec ces recherches: en donnant aux gens la liberté et le mandat de construire des relations qui sont différentes de celles dominantes, dans un idiome non-politique qui offre une plus grande liberté d'expression non-censurée, ces types d'espaces peuvent préfigurer des sociétés alternatives. Conscient ou pas de ces théories académiques, Woods propose de rendre visibles ces zones conceptuelles qui ponctueraient l'espace de la ville comme des cris impérieux d'évitement de la catastrophe. Cette thérapie de choc est analogue à la fantaisie radicale de Miéville, quoique cette fois-ci exprimée dans l'idiome de l'architecture. À échelle réelle dans les rues, ou juste sur papier dans les galeries, ce projet avait comme but de réveiller avec précipitation la conscience collective, car la fenêtre d'action permettant un dialogue réel qui éviterait le conflit se fermait rapidement. En contournant les acteurs politiques existants, responsables pour la crise dans laquelle le pays se trouvait, la partie pacifique de la population — minoritaire ou pas — constituée en un acteur collectif puissant pourrait ainsi influencer décisivement l'issue de ce moment historique. Le futur de ce territoire pourrait ainsi être similaire à celui de la Tchécoslovaquie, avec sa révolution pacifique

38 Le terme dans l'ouvrage des historiens Sara EVANS, Harry BOYLE, *Free Spaces: The Sources of Democratic Change in America*, New York: Harper and Row, 1986, mais les auteurs ont déjà employé le mot dans quelques travaux auparavant.

39 Ce paragraphe est basé sur le texte de Francesca POLLETTA, Kelsy KRETSCHMER, « Free Spaces », dans David SNOW, Donatella DELLA PORTA, Bert KLANDERMANS, Doug MCADAM (dirs.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, Hoboken: Blackwell Publishing, 2013.

40 Il y a de nombreux cas de dissidence littéraire dans l'est de l'Europe pendant la période communiste, Gheorghe Săsărman en est un bon exemple.

41 Leur liberté est possible en partie parce que ces endroits ont souvent profité d'une certaine autonomie par rapport au pouvoir dominant. Mais comme Polletta le note, il y a plusieurs degrés dans cette liberté, qui peuvent être gagnés ou perdus dans de lourdes batailles physiques ou politiques. Voir Francesca POLLETTA, Kelsy KRETSCHMER, « Free Spaces », op. cit.

42 Sara EVANS et al, op. cit., p. 17.

de velours, et quelques années plus tard aussi de son divorce en douceur, ou voir même celui des pays baltiques⁴³.

Voilà le rêve pacifiste du soldat qui le lendemain part au front. Malheureusement, la déclaration d'indépendance de la Bosnie-Herzégovine, le 5 avril 1992, marquera aussi le début du conflit militaire du jeune pays avec les Serbes. À la différence de Bruno Taut, un architecte coincé au sein de la guerre, Woods regarde de loin l'éclatement du conflit, mais la sécurité que les États-Unis lui confient ne l'épargne pas d'une dépression née dans l'impuissance de n'avoir pas pu aider à prévenir la guerre. Pendant un moment, son idée de créer des instruments architecturaux pour une transition sociale culturelle lui semble « naïve »⁴⁴. Dans une conférence qu'il donne à l'AA le 7 mai 2011, il admet néanmoins que son travail change radicalement le jour de l'éclatement de la guerre dans les Balkans:

« This kind of grounded me, it brought me back to earth, literally. Because here was a situation, a war, in a very particular place, with a very particular culture, that had shocked me...and brought me to the realisation that we architects, we're so concerned with building and making structures and organising space. We just didn't know how to address, we didn't know how to confront war. And of course most architects would say well that is out of our providence, it is out of our domain, we can't address war. But I thought we have to address war, we have to address violence, we have to address the very intractable problems that confront our modern world, because we are living in this world and we have to participate in it. And not only participate, maybe we need to try to formulate some answers for others, through the design of space. Because space is what it is all about, that's what war is all about. People want the space, they want the others persons' space or they want to secure their own space, so there is war. So architects are implicated immediately. »⁴⁵

Dans la posture d'un correspondant de guerre pour la revue *A+U*, Woods fait l'expérience directe de la destruction architecturale et humaine qu'engendre le conflit. Le projet qu'il dessinera pour un Sarajevo en guerre, montrera certaines continuités avec ses recherches d'auparavant, mais ses positionnements deviendront de plus en plus radicaux, l'intérêt d'atteindre un consensus à travers l'architecture ou le dialogue sera abandonné, et les notes utopiques d'une architecture héroïque capable de sauver l'humanité deviendront de plus en plus espacées.

43 Parmi les transitions politiques et idéologiques les plus pacifiques, suite à la chute du mur de Berlin, on peut nommer la révolution chantante des pays baltiques qui a duré entre 1987 et 1990. La mobilisation pour opposer le régime s'est faite dans ce cas notamment à travers la musique, plus précisément le chant des hymnes patriotiques interdits. Parmi les démonstrations les plus iconiques qui ont finalement amené vers l'indépendance pacifique des pays, on peut noter le rassemblement de 300,000 estoniennes le 11 septembre 1988 à Tallin (un quart de la population du pays), ainsi qu'une chaîne humaine de 600 km passant de Tallin, à Riga, à Vilnius qui a eu lieu le 23 août 1989. En Tchécoslovaquie, la révolution dite « de velours » de 1989 a été suivie par un divorce lui aussi « de velours », le pays se séparant à l'amiable en 1993.

44 Lebbeus WOODS, *Experimental Space and Architecture*, op. cit. Original: « naive ideas of myself and others for somehow making instruments of a different kind of creative transition, just turned into violence ».

45 Lebbeus WOODS, conférence présentée au Rendering Speculations Symposium, AA School, Londres, 7 mai 2010, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JkHndfqd4OY>, consulté le 7 juillet 2017.

Les freespaces de Sarajevo.

« I believe that in our era, architects have a responsibility to face the historically unprecedented problems confronting people everywhere today. Not only that but they have been entrusted with the social agency for doing so, by virtue of their education, special knowledge and skills, and being legally empowered to assume design stewardship over the human environment. If architects don't take on this job, who will? Politicians? Engineers? Builders? Commercial corporations? They need to help, certainly, but I have always believed that architects, with their commitment to the total situation, should be the leaders in the reconstruction of human landscapes transformed by violence and dominated by the ineffable, and therefore must take the initiative. That's what leaders do, not waiting for someone else to do so and then call them in. (...) it's not about control; it's about the strength and validity of ideas. I base my way of thinking on the presumption that really good architects will have the best ideas for reconstruction than other specialists, again, because of their comprehensive understanding of environments and their abilities to give this understanding concrete form. Of course, they don't do this in isolation, but working with others. That's what I meant in a recent manifesto of education⁴⁶ when I declared that "the era of the collaborative genius must begin." The architect must be the collaborative genius who has the best ideas about how to structure the work process involving others leading to the designs for reconstruction.»⁴⁷

Ces dernières années, les roses de Sarajevo sont en train de disparaître. Il ne s'agit pas d'une belle plante menacée d'extinction, mais d'anciens cratères de bombes, remplis de résine rouge, qui marquent l'endroit où des vies furent perdues. Vingt ans après la fin du conflit, pour des raisons normales de maintenance, l'asphalte est graduellement remplacée et ces témoignages douloureux sont effacés un par un de

46 « The era of the solitary genius must come to an end. The era of the collaborative genius must begin. » Lebbeus WOODS, « MANIFESTO: The Reality of Ideals », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), publié le 6 juin 2011, consulté le 1er août 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/06/06/manifesto-to-the-reality-of-ideals>.

47 Lebbeus WOODS, John SZOT, « Interview with LW—'the ineffable' », dans Lebbeus WOODS, Claire JACOBSON (dir.), *Slow Manifesto*, New York: Princeton Architectural Press, 2015, p. 215, publié à l'origine dans la revue *MAS CONTEXT*, no. 12, hiver 2011 et sur *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), le 26 février 2012, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/02/26/john-szot-interview-with-lw-the-ineffable>.



Tarik Samarah, *Srebrenica*, Galerija 11/07/95, Sarajevo. Photos documentaires des graffitis sur les murs de Sarajevo pendant le conflit, inclus la syntagme «United Nothing» écrite par les Casques Bleus stationnés en Bosnie pendant la guerre.

la surface de la ville. D'autres traces du conflit ont disparu, comme les inscriptions se moquant du logo des Nations Unies en le reformulant pour dire « United Nothing »⁴⁸. Réalisés par les Casques Bleus, ils exprimaient à l'unisson avec les habitants leur colère contre l'inaction de la communauté internationale, qui avait choisi d'assister dans un état presque catatonique aux horreurs que la ville et le pays ont enduré pendant un peu moins de quatre ans⁴⁹. Lebbeus Woods note même que Sarajevo était « une ville sous attaque terroriste soutenue, (mais) qui dans l'Ouest, était considérée comme un siège, comme si cela faisait partie d'une guerre normale, ce qu'elle n'était pas. »⁵⁰

« It has been said that Sarajevo is the world's largest concentration camp, a prison and a ghetto, where people are being tortured and killed before the eyes of the world. And it is true. »⁵¹

Comme dans son projet pour Berlin, l'architecte voit dans le blocage politique local et international la preuve que les solutions ne peuvent plus être attendues d'en haut. Le 26 novembre 1993, sous les marches brûlées du musée Olympique de Sarajevo — en pleine vue des snipers Serbes — deux acteurs lisent un manifeste architectural contre la guerre⁵²:

« Architecture and war are not incompatible.
Architecture is war. War is architecture.
I am at war with my time, with history, with all authority
that resides in fixed and frightened forms.
I am one of millions who do not fit in, who have no home, no family,
no doctrine, no firm place to call my own, no known beginning or end,
no « sacred and primordial site ».
I declare war on all icons and finalities, on all histories
that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears.
I know only moments, and lifetimes that are as moments,
and forms that appear with infinite strength, then « melt into air ».
I am an architect, a constructor of worlds,
a sensualist who worships the flesh, the melody,
a silhouette against the darkening sky.
I cannot know your name. Nor can you know mine.

48 Christopher MERRILL, *Only the nails remain: Scenes from the Balkan Wars*, Boston: Rowman & Littlefield Press, 1999, p. 313.

49 Un exemple notoire de manque d'action et de protection des habitants est le massacre qui a eu lieu à Srebrenica en juillet 1995. Malgré le fait que village était sous la protection des Nations Unies, les Bosniaques Serbes (l'Armée de la République serbe de Bosnie) ont massacré plus de 8000 hommes et jeunes garçons musulmans sous les yeux des 400 Casques bleus néerlandais. Ce massacre — le pire que l'Europe ait connu depuis la fin de la deuxième guerre mondiale — est aujourd'hui reconnu en tant que génocide. Les Pays-Bas sont considéré comme responsables en partie du déroulement des événements. Voir Aymeric JANIER, « Srebrenica: coup d'arrêt pour l'état néerlandais », *Le Monde*, 29 juin 2017.

50 Lebbeus WOODS, « WAR AND ARCHITECTURE: The Sarajevo window » (en ligne), *Lebbeus Woods blog*, 02 décembre 2011, consulté le 27 juillet 2017, URL: lebbeuswoods.wordpress.com. Original: « Sarajevo, Bosnia—a city under a sustained terrorist attack that, in the West, was considered a siege, as though it were part of a normal war, which it was not. »

51 Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 3: Sarajevo », *A+U*, août 1994, p. 79-107.

52 Lebbeus WOODS, « WAR AND ARCHITECTURE: The Sarajevo window », op. cit.

Tomorrow, we begin together the construction of a city. »⁵³

Ce qui a suivi cette déclaration fut la distribution de quarante copies du 15ème numéro de la revue *Pamphlet Architecture*, une édition bilingue anglo-croate imprimée avec précipitation quelques jours avant le départ de Lebbeus Woods pour Sarajevo. Un mois auparavant, le même texte est publié dans la revue japonaise *A+U*, comme première partie d'une trilogie où Woods attaque de front le rôle d'un architecte face à la guerre⁵⁴:

« War has forced the issue. It has commanded into being, though it never intended to, the need for new architecture, a new city. It did this by destroying the old ways, the old times, the old city and its fabric of civilized building, and of civil life. It did this also by undermining the authority of institutions responsible for protecting the life of the city. They either failed, or contributed directly to the destruction, betraying their own purpose. »⁵⁵

« Only in confronting it can there be any hope of changing its tragic content. Only by facing the insanity of wilful destruction can reason begin to believe again in itself. »⁵⁶

Intitulé « Méditations et Principes » — suivie plus tard de la deuxième partie « Tactiques et stratégies » — le dispositif de navigation de l'apocalypse qu'il avance repose sur une mise en accusation très claire d'un point précis du monde empirique: les idéologies. Pas de différenciation entre Ouest et Est, la gauche ou la droite, entre capitalisme et communisme, le christianisme et la foi musulmane, ou les pensées construites sur des principes raciaux. Elles ont toutes contribué, d'une façon ou d'une autre, à la catastrophe de Sarajevo. Pour Woods toutes ces idéologies ont tort, car « alors qu'elles promettent la liberté, (elles) ont (en réalité) promu la conformité des façons fixes de penser »⁵⁷. Leur principe de fonctionnement repose ainsi sur le non-choix. Or la liberté réside précisément en la possibilité de choisir dans un champ aussi large que possible. Dans ce contexte, la guerre est leur expression la plus radicale, car à travers une offensive violente construite sur le principe du tout-ou-rien, les idéologies gagnantes arrivent à imposer pleinement leur vision uni-dimensionnelle, monologique, monomaniaque et supra-déterminée du monde⁵⁸. Leur effet spatial,

53 Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, no. 15, New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 1, publiée sous le titre de « MANIFESTO » dans Lebbeus Woods, « War and Architecture. Part 1: Meditations and Principles », *a+u*, no. 10, octobre 1993, p. 82.

54 Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 1: Meditations and Principles », *a+u*, octobre 1993, p. 82-99; Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 2: Tactics and strategies », *a+u*, février 1994, p. 6-35; Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 3: Sarajevo », *a+u*, août 1994, p. 79-107.

55 Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 2 », op. cit., p. 8.

56 Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, op. cit., p. 3.

57 Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, op. cit., p. 8.

58 Ibid, p. 8. Original: « While promising freedom, ideologues have promoted conformity to fixed ways of thinking, to ideologies. (...) War levels the old cities in much more than a physical sense: it reduces their multilayered complexity of meanings to the one-layered tableaux embodying the monological, monomaniacal structure of hierarchy at its most logical and terrible extreme: the all-or-nothing polarity imposed by radical ideology and its rational over-determinations. »

traitant le tissu de la ville comme un butin de guerre, impose sur celle-ci le reflet de ces structures fondamentalement hiérarchiques. Ici, le dialogue sera toujours éclipsé par des monologues autoritaires⁵⁹.

L'offensive proposée par Woods — son novum — est fondamentalement de nature spatiale: sa mission est de créer des espaces anti-idéologiques. Pour ce faire il identifie dans le processus de conception l'étape qui insère des logiques hégémoniques dans l'acte de bâtir. Cette insinuation de la politique dans la construction arrive à ses yeux lors de l'attribution de « types » au bâtiment. La prédétermination de l'usage d'un espace — en essence sa configuration optimale pour accueillir l'*utilitas* vitruvien — cacherait une multitude de messages ou de contraintes pour le futur habitant, qui le forcerait à se conformer aux conventions dictées par les groupes dominants. L'architecte qui suit ce chemin est pour Woods un « constructeur de pyramides », soutenant le système hiérarchique — voire homoarchique⁶⁰ — déjà en place, qui inflige sciemment sur les habitants « tout le poids de la suprastructure susmentionnée »⁶¹. L'alternative, ou l'hérésie architecturale qu'il développe, cherche à donner forme à une hétérarchie⁶² concurrente, à l'image des espaces libres (*free-zones / freespaces*) déjà esquissés dans ses projets précédents. Dans un ouvrage publié la même année que son *War and Architecture*, il qualifie ces nouvelles constructions d'*anarchitecture*⁶³, un terme qui résonne avec l'œuvre de Gordon Matta-Clark⁶⁴, avec ses déchiquetages,

59 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture: architecture is a political act*, Kensington: Academy Press, 1992, p. 11.

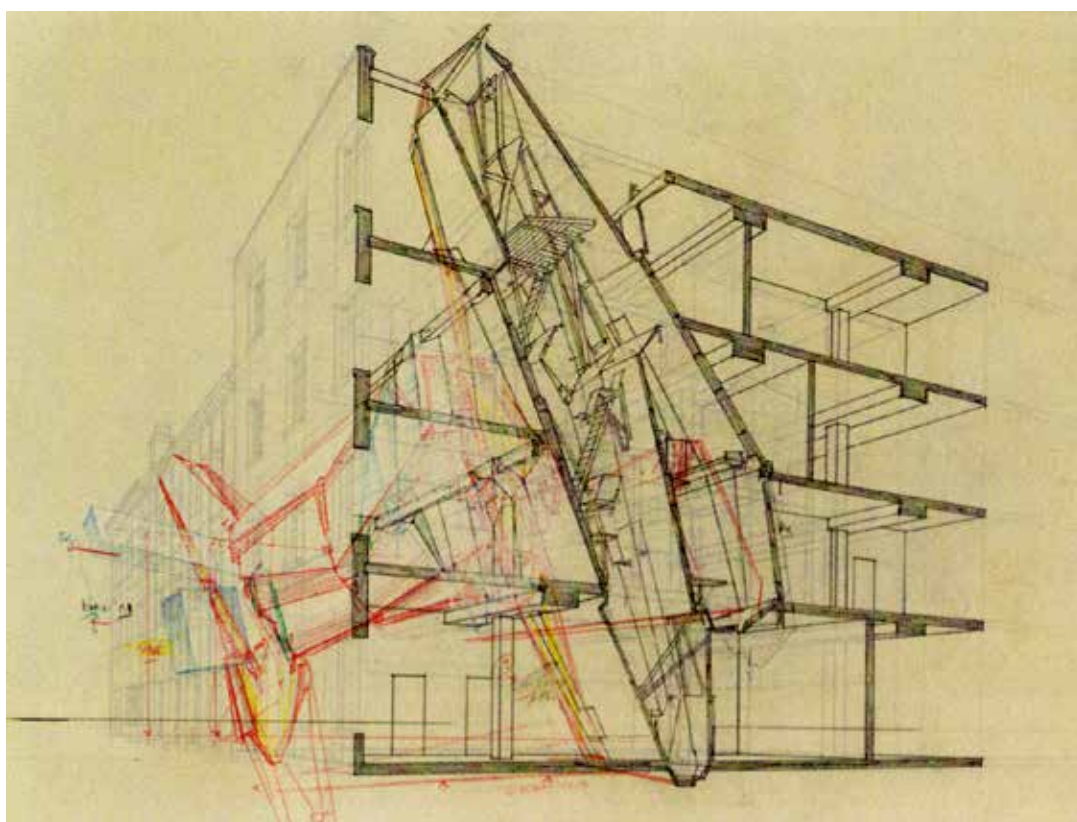
60 dans un système homoarchique, les relations entre les éléments composants ne peuvent se constituer que d'une seule façon, cette rigidité signifiant que l'ensemble n'a pas, ou peu, de potentiel d'être organisé autrement sans engendrer une refonte de l'ensemble de l'ordre socio-politique. Voir Dmitri BONDARENKO, *Homoarchy: A Principle of Culture's Organization. The 13th – 19th Centuries Benin Kingdom as a Non-State Supercomplex Society*, Moscou: KomKniga, 2006, p. 8. Original: « homoarchy may be coined as 'the relation of elements to one another when they are rigidly ranked one way only, and thus possess no (or not more than very limited) potential for being unranked or ranked in another or a number of different ways at least without cardinal reshaping of the whole socio-political order.' »

61 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., p. 8.

62 L'hétérarchie est un système d'organisation où les relations que les éléments ont les uns avec autres sont non-hiérarchiques / non-clasées ou ont le potentiel d'être classées de plusieurs façons. Dans les communautés humaines cela se traduira par une préférence pour l'interrelation et la coopération entre les membres plutôt que la création d'une structure d'organisation ascendante. Ses pratiquants reconnaissent l'autre comme leur égal et toute coopération est guidée par l'auto organisation, sans jamais se soumettre à une autorité extérieure. voir Voir Dmitri BONDARENKO, op. cit., p. 3.

63 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit.

64 Le terme est né grâce à une exposition collective intitulée *Anarchitecture*, qui a eu lieu en mars 1974 à 112 Greene Street à New York. Les artistes participants étaient Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernanrd Kirschenbaum, Richard Landry, Richard Nonas et Gordon Matta-Clark. Toutes les œuvres présentées étaient anonymes et suivaient un format pré-établi proposé par Matta-Clark afin de renforcer l'approche collective. Leur travail était conçu comme une critique du modernisme, où l'architecture était réduite seulement à incarner les attitudes culturelles de l'époque, que le groupe considérait corrompues, inertes et résistantes au changement. Même si le terme semble avoir eu le jour en 1970 dans *AA Quarterly* grâce à Robin Evans et le titre de son article «Towards Anarchitecture» – un jeu de mots avec le fameux adage de Le Corbusier «Vers une architecture» – depuis il est fortement associé avec l'œuvre de Matta-Clark, notamment ses « coupes de bâtiments ». Voir James ATTLEE, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », *Tate Papers*, no. 7, printemps 2007, consulté en ligne sur *Tate.org* le 26 juillet 2017, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>; Antonio Sergio BASSA, Jessamyn FIORE, *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, catalogue d'exposition, The Bronx Museum of the Arts avec Yale University Press, 2017; Mark WIGLEY, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Project*, Zurich; Lars Müller, 2018.



en haut, Gordon MATTA-CLARK, *Conical Intersect*, Biennale de Paris, 1975. Source: Collection SFMOMA, copyright: Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

en bas, Lebbeus Woods, *Sarajevo*, planche 52 de l'ouvrage *Drawing Papers: Lebbeus Woods, architect*, op. cit.

découpages et fentes dans le tissu bâti, dévoilant des vides intérieurs portant les traces de l'intimité passée des foyers.

Même si ces deux concepts furent développés à deux décennies d'écart, leurs positionnements sont extrêmement compatibles. Si Matta-Clark affirme que la majorité des architectes « ne résolvent rien (des problèmes de l'humanité) à l'exception de comment gagner leur vie »⁶⁵, Woods va dans la même direction en les accusant d'« aimer affronter des problèmes faciles — ceux déjà résolus — et de les rendre compliqués » pour pouvoir sentir qu'ils « opèrent prudemment à l'intérieur de frontières connues et, en même temps, être des innovateurs audacieux — mais en prenant en fait un risque minime »⁶⁶. Quand Matta-Clark déclare que « l'anarchitecture n'essaie de résoudre aucun problème »⁶⁷, Woods annonce que ses propositions sont une architecture de l'indéterminé⁶⁸, rien n'étant préinscrit, aucun objectif préconçu, autre que l'ouverture d'un champ de possibilités illimité. Si Matta-Clark base toute son œuvre sur la découpe de l'existant, Woods, lui, affirme qu'à travers ses projets il ne vise pas au renversement des hiérarchies en place, mais à travailler à l'intérieur de leur corps, en les contaminant graduellement lors de l'ouverture d'espaces libres hétérarchiques. Si pour Matta-Clark l'anarchitecture sert de diagnostic, d'opération révélatrice de la nature du statu quo, pour Woods elle sera le cœur générateur d'un pronostic de changement du monde empirique à travers le parasitage⁶⁹.

À l'instar de l'artiste américain, Woods avance une sorte de stratégie de vandalisme culturel, où l'architecture ne fait pas que suivre et ensuite simplement donner forme aux événements, mais les initie, agit comme un élément instigateur et d'agitation⁷⁰. Cette anarchitecture mise au service de Sarajevo, n'impose ainsi jamais de formes, ou d'esthétiques à suivre, mais propose seulement des principes de reconstruction — intentionnellement vagues — prêts à être appliqués pendant et après la fin du conflit⁷¹. Le but sera seulement d'esquisser l'image potentielle d'un type de fondation radicalement différente de celle du passé — cette dernière étant jugée

65 Donald WALL, « Gordon Matta-Clark's Building Dissections », *Artsmagazine*, mars 1976, p. 74-79, cité dans James ATTLEE, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », *Tate Papers*, no. 7, printemps 2007, consulté en ligne sur *Tate.org* le 26 juillet 2017, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

66 Lebbeus WOODS, « Aestheticizing Violence », dans Lebbeus WOODS, Claire JACOBSON (dir.), *Slow Manifesto*, New York: Princeton Architectural Press, 2015, p. 123, publié à l'origine sur *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), le 15 janvier 2010, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/15/aestheticizing-violence>.

67 Citation dans James ATTLEE, op. cit.

68 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., p. 10.

69 James MACNUSON, « A mechanism for parity », op. cit., p. 185.

70 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., p. 11.

71 Lebbeus WOODS, « War and Architecture: Three principles » (en ligne), *Lebbeus Woods blog*, 15 décembre 2011, consulté le 27 juillet 2017, URL: lebbeuswoods.wordpress.com



Lebbeus Woods, « Construction crôte », Sarajevo, dans l'ouvrage *War and Architecture*, 1993, p. 24-25.

responsable d'avoir provoqué les horreurs de la guerre — sur laquelle il sera possible de construire un nouveau type de vie civique⁷², celle d'une société anarchique.

« Sarajevo has become a city of amateur architects, of people who repair their own windows, walls, roofs, storefronts with a patchwork of found and scavenged materials. (...) The canons of architectural history provide no help for this work, because they have always been reserved for the monumentalization and codification of authority. In Sarajevo, where both history and authority have betrayed people, there is not the luxury of time to wait for either to catch up with reality. The reconstruction of Sarajevo has already begun. Tomorrow must be today. The future is now. »⁷³

Croûtes, injections, cicatrices

Le postulat de Woods est basé sur la supposition que l'urbicide⁷⁴ de Sarajevo, Mostar et d'autres villes de la Bosnie-Hérzégovine avait comme but l'effacement de l'hétérogénéité historique des communautés par la destruction de leur tissu urbain partagé⁷⁵. De quelle façon pourrions-nous alors invoquer l'acte inverse — celui de bâtir — pour rassembler des camps aux positionnements hostiles? La toile de cette réponse — celle sur laquelle l'anarchitecture de Sarajevo serait bâtie — ne serait pas celle d'une tabula rasa⁷⁶, ni celle d'une reconstruction du monde pré-conflit⁷⁷. A l'inverse des logiques des idéologies — souhaitant prétendre que la guerre n'a jamais eu lieu — l'hétérarchie de Woods serait construite directement sur les ruines de la

72 Lebbeus WOODS, « WAR AND ARCHITECTURE: The Sarajevo window », op. cit.

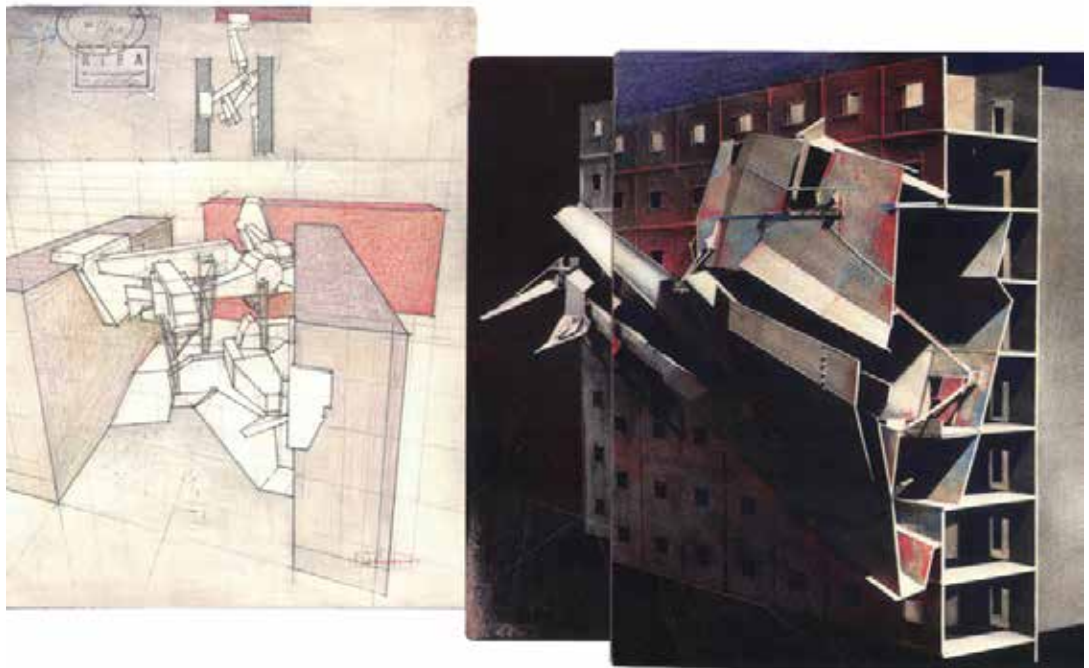
73 Lebbeus WOODS, « War and Architecture. Part 3: Sarajevo », op. cit., p. 79-107.

74 Le terme d'urbicide, développée à l'origine aux Etats-Unis dans les années '60, a été ravivé dans le discours public lors de la guerre bosniaque. Martin Coward analyse le terme, surtout en rapport avec les destructions de guerre dans la ville de Mostar, qui portent une forte ressemblance avec les événements de Sarajevo. L'urbicide devrait être compris comme la destruction intentionnelle de l'environnement bâti lors d'un conflit, à une échelle disproportionnée par rapport aux objectifs militaires, symboliques ou métaphoriques. Voir Martin COWARD, *Urbicide. The politics of urban destruction*, Londres: Routledge, 2009, p. 18-19.

75 Ibid., p. 123. « I suggested that heterogeneity is at stake in urbicide precisely because buildings constitute urban space as always already shared space. That is to say, it is the always already shared nature of urban space that bequeaths it the heterogeneity at stake in urbicide. An understanding of how this is the case, and the relationship between buildings (as the target of urbicide) and heterogeneity (as the stakes of urbicide) thus constitutes the principal task of the argument in this book. » Sur la hétérogénéité des villes anciennes chez Woods, voir Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, op. cit., p. 8.

76 « The case against erasure: It is natural to want to erase the memories of tragedy and loss, to substitute for the fabric of the city that has been destroyed and degraded by violence an entirely new tissue, and a better one. This was the goal of the early modernists, who faced the task of rebuilding an intellectually bankrupt and war-devastated culture, following the war that presumably ended all wars. (...) But their goal of 'better' was never reached. Modernist architecture, just as the logical positivism that formed its foundations, was a single layered and hierarchical as the culture and tissue it tried so desperately to erase. (...) The erasure of the old cities in order to build a better and more human world is by now a widely discredited concept, yet it lives on wherever a totalizing system of space and thought is imposed in the name of a common cause. », Voir Ibid, p. 10.

77 « The case against restoration: It is natural to want to replace something important lost to the destruction of war with itself. (...) Important civic and cultural monuments no doubt should be restored to their undamaged condition, as tokens of past coherence that might serve as models of civilised thought and activity — though never as reaffirmations of a past social order that ended in war. (...) At such a moment of recovery, it is crucial that new directions and new choices are articulated (...) from below, from people who begin to build directly, without the sanction of any institutionalized authority.», Voir *ibid.*



Lebbeus Woods, *Construction « cicatrice » à Sarajevo*, 1993. Reconstruction des habitations collectives détruites partiellement par la guerre, fusionnant l'ancien avec le nouveau.

Source: *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), URL: <https://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2011/12/lwblog-wa-2.jpg>

guerre, elle ne pourrait créer « le nouveau (qu')à partir de l'ancien endommagé. »⁷⁸ La guérison viendrait ainsi non pas lors de l'effacement de souvenirs douloureux, ni du remplacement à l'identique de ce qui a été perdu dans la guerre, mais grâce à des opérations ponctuelles faites directement dans la plaie saignante des bâtiments. Dans une analogie avec le corps biologique, le tissu de la ville serait traité par des « injections »⁷⁹, pour former des « croûtes »⁸⁰, qui dans le temps deviendraient des « cicatrices »⁸¹ portées avec fierté, car elles représenteraient tout ce qui a été perdu, mais également gagné. Ce nouveau « tissu mutant, précurseur des régénérations incalculables »⁸², serait ainsi propice à une société fondée cette fois-ci sur le principe de la différence, et non pas de la similarité qui a rongé le passé. Dans les vides des bâtiments abîmés par des explosions ou des obus d'artillerie, Woods propose l'insertion de nouvelles structures étranges, au départ inutiles, voire même hostiles à tout type d'occupation humaine rappelant l'usage spatial du passé:

« They are in fact difficult to occupy, and require inventiveness in everyday living in order to become habitable. (...) they offer a dense matrix of new conditions, as an armature for living as fully as possible in the present, for living experimentally. The freespaces are, at their inception, useless and meaningless spaces. They become useful and acquire meaning only as they are inhabited by particular people. (...) People assume the benefits and burdens of self-organization. »⁸³

Pour pouvoir enfanter la nouvelle société hétéroarchitecturale, l'anarchitecte force le corps humain à rompre avec la passivité inoculée suite à des siècles d'organisation hiérarchique, et à assumer volontairement un état d'agencivité perpétuelle. Chaque surface, chaque volume, chaque instrument technique présent demande une initiative de la part de son occupant, qui doit perpétuellement inventer de nouvelles relations entre lui et cet habitacle presque vide et délibérément inconfortable⁸⁴. L'homme apprend ainsi à être un architecte de l'ad-hoc, qui vit au jour le jour dans un état de flux, d'instabilité et d'incertitude. Ce nouveau contrat social n'est pas conçu pour tous. Il n'exclut pas, mais n'oblige personne: « La majorité n'a pas besoin d'une architecture de résistance. »⁸⁵ Celle-ci serait une architecture minoritaire, offrant une place pour parler ou agir en dehors de toute norme à ceux qui sont insatisfaits avec le présent.

« There can be no permanent architecture of resistance. Architecture of resistance is hit-and-run architecture. It is guerrilla architecture. Its goals are short-term, immediate. Its ambition is to become manifest, then

78 Lebbeus WOODS, « War and Architecture: Three principles », op. cit.

79 Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, op. cit., p. 21.

80 Ibid, p. 24.

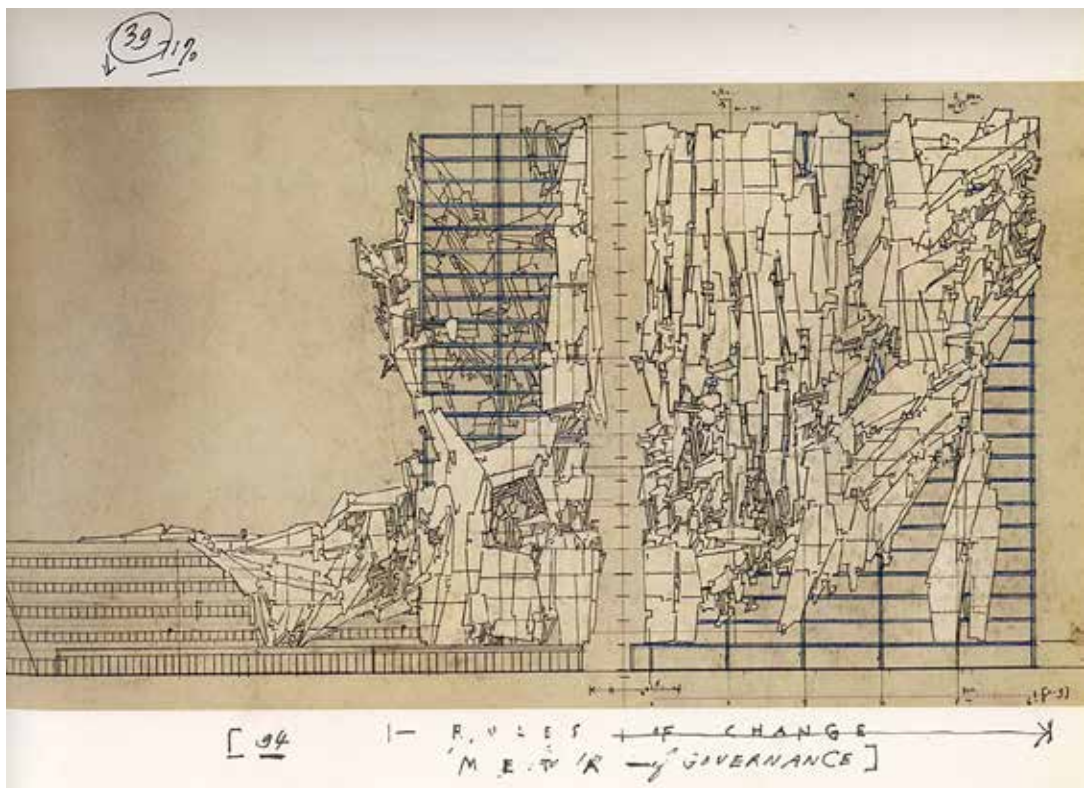
81 Ibid, p. 31.

82 Ibid.

83 Ibid, p. 21.

84 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., p. 15-16.

85 Lebbeus WOODS, « Thoughts on architecture of resistance », Lebbeus Woods (en ligne), consulté le 15 juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/LW-ResistanceText2.pdf>



Lebbeus Woods, « Reconstruction du parlement bosniaque », Sarajevo, série *War and Architecture*, 1993, planche 53 de l'ouvrage *Drawing Papers: Lebbeus Woods, architect*, op. cit.

fade away. When it is gone, the trace it leaves behind becomes part of the landscape. »⁸⁶

Cet espace libre devient ainsi le lieu du développement continu d'une contestation de la culture dominante, propice à la naissance ou la consolidation du renouveau⁸⁷. Cette tactique de Woods est en essence une tentative de trouver le juste milieu, la formule optimale d'interrelation entre les traits hiero- et hétéroarchiques d'une société, profitant à la fois des avantages offerts dans certains contextes de la prédictibilité et la continuité des structures « classiques », tout en permettant au système d'accueillir à bras ouverts le changement. L'anthropologue Dimitri Bondarenko affirme l'impossibilité de pouvoir déterminer mathématiquement la formule idéale⁸⁸, mais la solution mise en avant à Sarajevo est de donner une forme et une place légitime à une anarchitecture d'expérimentation et de dialogue continu, questionnant perpétuellement les limites de la vie et de la culture⁸⁹, dans l'espoir d'ouvrir largement le champ des possibles. Parmi les sites propices à cette « reconstruction radicale » Woods avance en 1994 celui du parlement bosniaque, gravement avarié pendant les années de guerre. La structure endommagée du bâtiment serait ainsi infusée avec un réseau d'espaces libres, transformant le tout en un creuset du fixe et du dynamique, de l'ancien et du nouveau, du stable et du fluide. Construit sur les ruines d'une époque de monologues qui a fini dans le carnage, ce nouveau parlement post-guerre serait un monument vivant au dialogue, un véritable *meta-institut*, dans lequel le nouveau gouvernement aurait parmi ses tâches primordiales l'étude de soi-même⁹⁰. Cela déplacerait ainsi l'anarchitecture, située auparavant aux franges persécutées de la société, vers le cœur de l'appareil d'organisation humaine. La place de l'architecte dans ce nouveau système fluide sera — complètement à l'inverse du flux de l'histoire — d'éliminer le confortable, l'optimisé, la norme et le module. Dans ces espaces dits « expérimentaux », où le corps ne sait pas comment se comporter au départ⁹¹, il émergera peut-être une solution — qui était pendant ces années-là invisible — à la paralysie militaire bosniaque, ou à celle qui hante toujours la zone démilitarisée entre les deux Corées⁹², l'impasse politico-économique cubaine⁹³,

86 Ibid.

87 Lebbeus WOODS, *Radical Reconstruction*, op. cit., p. 14.

88 Dmitri BONDARENKO, op. cit., p. 9.

89 Lebbeus WOODS, *Radical Reconstruction*, op. cit., p. 14.

90 Lebbeus WOODS, « Meta-institutes », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), 1er août 2009, consulté le 20 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/08/01/meta-institutes/>. « a building designed to house an institution for the study of the very idea of institution. When a new government must be created, a study of the government must, in itself, be the first order of business (...). In effect, a meta-institute should present a spatial problem to be solved that reflects the ideological one: solving one aids in solving the other. »

91 Lebbeus WOODS, *Radical Reconstruction*, op. cit., p. 14.

92 DMZ, 1988.

93 *Havana*, 1995

voire même la reconstruction des zones ravagées par des forces naturelles à travers le globe⁹⁴.

Malgré les nombreux points communs entre les deux visions radicales de Taut et de Woods — promouvant l'architecture comme le centre d'une société anarchique pacifiste fondée sous l'égide du dialogue continu — il y a néanmoins quelques différences fondamentales entre leur deux postures. Premièrement, leur allégeance politique commune se manifeste spatialement à des échelles très différentes. Le désir de Taut — d'ailleurs typique de sa période — était d'enfanter une révolution totalisante qui remplacerait complètement le pouvoir avec un anarchisme communautaire culturellement motivé et centré sur l'être humain. Woods ne croit plus en cette utopie globale, « car l'utopie insiste sur le consensus absolu des gens »⁹⁵, et pour sa part il déclare la guerre contre toute idée d'harmonisation complète. Contrairement à Taut, Woods ne se projette pas en tant qu'architecte de tous, car « la majorité n'a pas besoin d'une architecture de résistance. »⁹⁶ Sa vision — s'inspirant peut-être de l'expérience de ses prédécesseurs — vise seulement à réaliser une architecture minoritaire, qui ne cherche pas à renverser d'un coup l'ordre actuel, mais à creuser une altérité dans les coins et recoins de la vie quotidienne. Bien incrustée dans l'actuel, son anarchitecture vise à lentement corrompre son organisme hôte, le poussant lentement vers l'état hétérarchique souhaité.

Deuxièmement, quand Taut crée l'habitat « omniforme », basé sur une idée de liberté couplée avec tout le confort moderne, avec son intérieur capable de prendre une infinité de formes selon les envies de son occupant, lui permettant de s'inventer autant de types de vie qu'il souhaite, Woods lui, refuse de donner ne serait-ce qu'un semblant de bien-être physique ou psychologique au corps. L'architecte américain livre des espaces qui sont difficiles à occuper — voir anti-corporelles — ne visant jamais à offrir un lieu de repos confortable, mais son opposé, celui d'un inconfort qui oblige à l'action. Si chez Taut c'est l'agencivité de la maison qui permet à l'homme son émancipation, chez Woods c'est le corps humain lui-même qui doit assumer cette posture. En fin de compte, le tout se résume à une opposition systémique entre une logique supra-déterminée de l'architecte allemand — pour lequel le dispositif utopique avance des schémas « thérapeutiques » détaillés pour la reconstruction du monde — et la sous-détermination proposée par son homologue américain — pour qui la fantaisie radicale anarchitecturale offre seulement le cadre où naîtront les opportunités de transformation, tout en acceptant la composante de risque inhérente de cette posture du non-contrôle.

94 *San Francisco*, 1995.

95 Lebbeus WOODS, *Anarchitecture*, op. cit., p. 64

96 Lebbeus WOODS, *Thoughts on an architecture of resistance*, op. cit.

Les récits du *Chthulucène*: Une reformulation de la relation entre l'homme et l'architecture à visée politique.

« The very existence of a social movement indicates that differences exist regarding the meaning of some aspect of reality. At the core of these contests over meaning are differences regarding conceptions of power. (...) What is it? Who has it? Who doesn't? How is it wielded? Who ought to have it? How should it be used? While movement actors attempt to raise and answer these questions, institutional elites seek to maintain their 'hegemonic ideology' by sustaining their definition of the situation (...) by '...shaping...perceptions, cognitions and preferences in such a way that...(people) accept their role in the existing order of things...' and by controlling the agenda. »¹

Quelles ultimes leçons peut-on tirer de la pratique de nos architectes activistes? Il semblerait que la participation et la mobilisation des individus en des acteurs collectifs repose en grande partie sur des facteurs affectifs. La sociologie nous apprend que les participants à des mouvements sociaux ne sont pas des ordinateurs hyper-rationnels qui agissent ou réagissent par rapport à des données objectives en lien avec leurs griefs. Dans la recette de l'activisme il y a besoin d'un « appel aux armes »², car la passion semble être cruciale pour la mobilisation³. Pour obtenir cette « amplification affective »⁴, les organisateurs emploient souvent des méthodes rhétoriques qui ont des liens de filiation directes avec la dramaturgie. Ainsi, il est courant de voir se développer des scripts, des mises en scènes et des performances.

« Performing involves the demonstration and enactment of power. It concretizes ideas regarding the struggle between protagonists and antagonists and reveals to audiences ways they can achieve or preserve desirable power relations.

1 Robert BENFORD, Scott HUNT, « Dramaturgy and Social Movements: The Social Construction and Communication of Power », *Sociological Inquiry*, vol. 62, no. 1, février 1992, p. 36-37.

2 David A. SNOW, Robert D. BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 1988, p. 199.

3 Ibid, p. 50.

4 Robert BENFORD, « An Insider's critique of the social movement framing perspective », *Sociological Inquiry*, vol. 67, no. 4, novembre 1997, p. 419.

Furthermore, performing is itself empowering. By taking action to alter or sustain power arrangements, movement participants experience a transformation of self, moving from a person who is acted upon by external forces to an agent actively shaping the scene. »⁵

En outre, la colonne vertébrale de ce « scriptage émotionnel »⁶ réside dans la construction de *dramatis personae*, c'est-à-dire d'indications qui définissent la scène, l'identité et le rôle des acteurs (les antagonistes, les victimes, les protagonistes ainsi que le public), et schématisent le comportement attendu. Une des hypothèses de cette thèse a porté sur le fait que les œuvres étudiées — comme par exemple le manifeste *War and Architecture* de Lebbeus Woods à Sarajevo — emploient des techniques dramatiques semblables. Pour montrer cela, nous nous sommes longtemps attardés à faire ressortir l'image des *antagonistes* que nos auteurs et nos architectes ont minutieusement construit. Étape par étape, nous avons vu comment — à l'instar des organisateurs des mouvements sociaux — nos architectes ont d'abord établi la scène, en pointant l'attention vers un événement ou une situation spécifique problématique. Dans le cas de Woods, il nous a mis face à face avec le siège de Sarajevo. Puis, la faute pour ce statu quo désastreux a été attribuée à une personne, un groupe, une institution sociale ou une idée⁷. Responsables des atrocités dans la capitale bosniaque, l'architecte américain pointe le doigt vers l'ensemble des acteurs politiques, ainsi que leurs idéologies. Leurs actions nocives nous ont ensuite été présentées en lien direct avec l'impact qu'ils ont sur leurs *victimes*, les citoyens de Sarajevo d'un côté et l'architecture de la vieille ville — cet ancien tissu hétérarchique bombardé sans répit pendant presque quatre ans — de l'autre. La sociologie des mouvements sociaux nous montre l'intérêt de cette mise en parallèle de la dynamique acteurs-victimes : elle dévoile « comment les normes culturelles liées à l'usage et la distribution équitable du pouvoir ont été violées »⁸, pour ensuite justifier l'intervention du *protagoniste* — celui ou ceux identifié(s) comme étant capable de vaincre l'injustice ou de résoudre la situation⁹.

5 Robert BENFORD, Scott HUNT, op. cit., p. 45.

6 On reprend ce terme de Robert BENFORD, « An Insider's critique of the social movement framing perspective », *Sociological Inquiry*, vol. 67, no. 4, novembre 1997, p. 419. Ces constructions sont à la fois (1) des explicitations des relations de pouvoir problématiques qui nécessitent l'amélioration, (2) des pronostiques sur des visions alternatives possibles, (3) des justifications convaincantes pour inciter le changement des relations du pouvoir, ainsi (4) qu'un répertoire des directions stratégiques et techniques possibles afin de faciliter l'obtention du pouvoir. Voir Robert BENFORD, Scott HUNT, « Dramaturgy and Social Movements: The Social Construction and Communication of Power », *Sociological Inquiry*, vol. 62, no. 1, février 1992, p. 38-39. Original: « Scripts also provide performers with (1) diagnoses that identify problematic dimensions of power relations that are in need of amelioration, (2) prognoses that articulate an alternative vision of power arrangements, (3) compelling rationales for changing power relations and participating in movement dramas and (4) strategic and tactical direction delineating the most effective means to obtain power. »

7 Ibid, p. 39.

8 Benford et Hunt notent que les victimes peuvent également être des protagonistes. Ibid, p. 40.

9 Ibid.

Nous avons également souligné la forte corrélation entre la figure de l'antagoniste et celle du protagoniste, ou pour utiliser une formulation précédente, entre le cadrage diagnostique et pronostique¹⁰. Quand Taut suit le dictat de Scheerbart considérant que « (la) brique pourrit » faisant que « (l)'air (...) est toujours plein de bacilles »¹¹, dénonçant en même temps son « caractère dangereux »¹² d'un point de vue militariste, la solution se révèle être un matériau alternatif, le verre. Quand Woods inculpe les idéologies comme premiers responsables de la catastrophe de Sarajevo, sa mission devient principalement celle de matérialiser des espaces anti-idéologiques, sans programme ou « libres ». En un mot, lorsque le problème est considéré être de nature architecturale — la guerre devenant un « sinistre Anti-architecte »¹³ — la seule posture possible du protagoniste est celle d'un Messie maître bâtisseur. Et si les espaces qu'il crée ont évolué de l'aube au crépuscule du court XXe siècle, les figures qui les habitent — le corps mécanique ailé et le corps gélatineux — ont-ils eux-aussi été mis à jour?

Le cyborg *thanatocéen*

Nous avons commencé notre étude des *antagonistes*¹⁴ du récit anarchitectural, en s'appuyant sur la figure marinettienne de l'homme mécanique ailé. Un siècle (hobsbawmzien) plus tard, cet être idéal né de la multiplication de l'homme par le moteur¹⁵, qui vit dans un paradis terrestre de « couleur acier »¹⁶ et qui exalte perpétuellement le conflit sous des angles particulièrement nationalistes, semble s'être épanoui sans limites. On peut même avancer l'idée d'une « évolution » du corps, comme avatar d'une logique capitaliste déchainée. Si on devait renommer cette « espèce », alors un terme approprié serait peut-être celui du cyborg *thanatocéen*. Ce dernier terme — introduit par Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz — est dérivé de *Thanatos*, la personnification de la mort dans la mythologie grecque, et sert

10 En donnant l'exemple des mouvements qui s'opposent à l'armement nucléaire, David Snow et Robert Benford montrent que les groupes qui considèrent que ce problème est de nature technologique vont proposer principalement soit un rejet de celle-ci (un retour à la nature, à des communautés rurales etc.), soit au contraire, d'autres solutions technologiques (comme par exemple la prévention de la production et du déploiement des armes les plus dangereuses). Ceux qui voient la même situation comme un problème politique, vont proposer principalement des solutions politiques. Voir David A. SNOW, Robert D. BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 1988, p. 201.

11 Paul SCHEERBART, Pierre GALISSAIRE (trad.) *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914), p. 133.

12 Ibid, p. 109.

13 Herman George SCHEFFAUER, *The New Vision in the German Arts*, Port Washington: Kennikat Press, 1971 (1924), p. 125

14 La figure de l'antagoniste est construite par les auteurs en pointant d'abord vers un événement ou une situation spécifique qui est problématique, puis en attribuant la faute à une personne, un groupe, une institution sociale ou une idée. Robert BENFORD, Scott HUNT, op. cit., p. 39.

15 Filippo Tommaso MARINETTI, « L'homme multiplié et le règne de la machine », dans Filippo Tommaso MARINETTI, Giovanni LISTA (préface), *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015 (1911), p. 119.

16 Giovanni LISTA, *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1977, p. 85.



Thanatos ailé portant une épée, détail d'un tambour de chapiteau provenant du temple d'Artémis à Éphèse, vers 325-300 av. J. -C.. Source: British Museum.

aux deux académiciens du CNRS à souligner une caractéristique principale du dernier siècle: les guerres portées par l'occident ont été plus fréquentes, plus meurtrières, plus énergivores et fondamentalement différentes de celles du passé¹⁷. Ils notent ainsi que si la Première Guerre mondiale a tué davantage que toutes celles menées au cours du XIXe siècle, la Seconde Guerre mondiale « représente à elle seule la moitié des morts de deux mille ans de guerres. »¹⁸ En s'appuyant sur l'exemple de la guerre du Vietnam, ils montrent une nouvelle cible lors des conflits: il semble que 85% des munitions utilisées par l'armée américaine aient touché exclusivement l'environnement, ce qui constitue un véritable « écocide »¹⁹, pour reprendre Barry Weisberg.

Quant au corps des soldats dans ces conflits, ils sont de moins en moins faits de chair et d'os et prennent de plus en plus la forme de puissantes machines de guerre, alimentées par de colossaux systèmes industriels, technologiques et logistiques, pesant lourdement sur l'environnement qui doit les alimenter en matières premières et en énergie²⁰. Et lors de l'avènement de la cybernétique, la porte s'est ouverte vers le développement d'armes de plus en plus autonomes, de nombreux chercheurs dénonçant ces dernières années toute démarche qui vise à développer l'intelligence artificielle pour des buts militaires²¹. Tout cela dresse le portrait d'une véritable « conspiration de l'industrie et de la violence »²², pour citer une fois de plus l'écrivain China Miéville. On peut également voir l'apparition de ce cyborg thanatocéen dans la

17 Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Éditions du Seuil, 2016 (2013), p. 143.

18 Ibid.

19 Les auteurs notent qu'un tiers des pays les plus riches sont responsables de la moitié des guerres pendant cette période. Ils soulignent également que même si le cas du Vietnam est le plus connu, il est loin d'être singulier, car la destruction des ressources et de l'environnement de l'ennemi est une constante des conflits durant la Guerre froide. Voir *ibid*, p. 148-150. Voir également Barry WEISBERG, *Ecocide in Indochina. The ecology of war*, San Francisco: Canfield Press, 1970.

20 Bonneuil et Fressoz expliquent: « Pendant la Seconde Guerre mondiale, la troisième armée du général Patton consommait 1 gallon de pétrole (3,7 litres) par homme et par jour. On atteint 9 gallons pendant la guerre du Vietnam, 10 pour l'opération « Tempête du désert » et 15 durant la seconde guerre du Golfe. Si on parle des technologies militaires actuelles (...) (un) char Abrams de l'armée américaine consomme 400 litres aux cent kilomètres. Ces machines de guerre brûlent tellement de combustible que les consommations ne s'expriment plus en litres/100km mais en litres/heure. Par exemple, un bombardier B52 brûle 12 000 litres de carburant par heure, un chasseur F15, 7000, soit d'avantage qu'une voiture en plusieurs années (...). Les militaires ont joué un grand rôle dans le déploiement de technologies énergivores, pour lesquelles la puissance importait beaucoup plus que le rendement. (...) (Ainsi) l'impératif d'approvisionnement d'une économie de guerre entraîne la duplication des infrastructures productives et, en fin de compte, la constitution de surcapacités industrielles. (...) (On) pourrait étudier le rôle qu'ont joué la mobilisation industrielle, l'urgence de guerre, l'impératif de substitution aux importants ou les blocus dans la mise en place de systèmes productifs autarciques particulièrement polluants et énergivores. » Voir Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *op. cit.*, p. 144-145, 156, 164.

21 A titre d'exemple, le 28 juillet 2015 le monde scientifique a publié une lettre ouverte intitulée « Autonomous weapons: an open letter from AI robotics researchers » qui dénonce toute application militaire centrée sur la création d'armes autonomes offensives en dehors du contrôle humain. Ils demandent que les Nations Unies bannissent toute recherche et emploi de telles armes. Parmi les signataires on retrouve Stephen Hawking, Elon Musk, Steve Wozniak et Noam Chomsky.

22 China MIÉVILLE, *Perdido Street Station*, Londres: Macmillan, 2000.

culture de masse, par exemple dans l'hypermasculinité robotique du Terminator ou de Blade Runner. Voici donc la figure du nouvel antagoniste, qui en est le protagoniste?

Le cyborg chthonien

L'analogue du corps gélatineux de Scheerbart — notre protagoniste qui va à l'encontre du corps thanatocéen — remis dans le contexte contemporain de Lebbeus Woods, est lui aussi un certain type de cyborg. Dans cette deuxième partie de la thèse, sur les terres de crise de Sarajevo, nous avons vu comment l'architecte américain rejoint la problématique du couplage homme-architecture-machine, proposant à l'instar de Paul Scheerbart une humanité capable de dépasser la dialectique progrès-via-conflit basée sur les différences au lieu des similitudes. Et tout comme nos intervenants expressionnistes, Woods récupère lui aussi la technologie des mains des antagonistes pour la mettre au service des dissidents. Pour ce faire, ses *freespaces* (espaces libres) sont infusés d'une dimension non-physique, à la fois tangible et fluide — celle de l'électronique — branchant l'occupant dans le flux de l'ère de l'information.

« Freespaces contain electronic instrumentation, including tools of play essential to experimental living, extending human faculties to experience, to think and to act. »²³ « Within each freespace are located instrument stations. These are electronic nodes containing computers and telecommunications devices for interaction with other freespaces and various other locations, and with other inhabitants. At the same time, freespaces also include instrumentation for exploring the extra-human world at every scale, insuring that the telecommunity encounters the elements of forces of a wider nature. »²⁴

Développée au départ pour le projet de *Berlin-Free-Zone*(1990), cette logique spatio-cybernetique est ensuite déployée à Sarajevo comme un « instrument de transformation critique »²⁵. Même si les paysages intérieurs de ses anarchitectures-parasite sont physiquement fragmentés à travers la ville bombardée, elles sont néanmoins toutes interconnectées à travers « l'instrumentalisation électronique des communications à la vitesse de la lumière »²⁶. L'architecture des espaces libres devient ainsi une prothèse pour le corps organique, conçue pour lui offrir plus d'autonomie et de connaissance, agissant comme un levier qui lui permet de participer davantage au monde. James Magnuson décrit ce cyber-habitant²⁷ comme « marchant sur la

23 Lebbeus WOODS, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, no. 15, New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 29.

24 Lebbeus WOODS, *Radical reconstruction*, New York, Princeton Architectural Press, 2001, p. 26.

25 Ibid., p. 27.

26 Ibid., p. 26.

27 L'intérêt de Lebbeus Woods pour la cybernétique date de ses 21 ans, quand il rencontre le scientifique Heinz von Foerster, fondateur de la cybernétique du deuxième ordre et connu également pour son intérêt sur le constructivisme radical (une approche de la connaissance reposant sur l'idée que notre image de la réalité, ou les notions structurant cette image, sont le produit de l'esprit humain en interaction avec cette réalité, et non le reflet exact de la réalité elle-même). Lorsqu'il était étudiant à l'Université d'Illinois, Woods réalisait quelques illustrations pour les articles de von Foerster et les deux hommes développèrent

planète (à travers son corps virtuel) via des ondes courtes, FM, internet ou un nombre illimité d'autres modes d'exploration possibles mais pas encore imaginées. »²⁸ En outre, la technologie fournie n'est pas une boîte noire impénétrable, mais un système complètement ouvert qui permet à l'utilisateur d'amener constamment des modifications ou des améliorations technologiques.

Le parallèle avec le travail contemporain de l'universitaire américaine Donna Haraway semble évident. Dans son très influent essai *Cyborg Manifesto* (1985), révisé et republié dans son ouvrage *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature* (1991), Haraway refuse elle aussi de laisser le cyborg à la vision fataliste d'un monde englouti par une orgie masculine de guerre, une apocalypse de type Star Wars, issue d'une « tradition d'un capitalisme raciste et dominé par le mâle; (d'une) tradition du progrès; (d'une) tradition d'appropriation de la nature comme ressource pour la production de la culture; (d'une) tradition de reproduction de soi-même à partir du reflet des autres »²⁹. Ce cyborg n'engendrerait qu'une guerre de frontières, où l'ordre du monde serait basé sur une logique simpliste binaire (soi / autre, esprit / corps, culture / nature, mâle / femelle, civilisé / primitif), sans aucune place pour l'entre deux³⁰. Ainsi, le cyborg de Haraway est naturellement la figure d'une hybridité impure, irréductible à l'un ou à l'autre, et forçant l'idiome moderne « soit / ou » à laisser place à la logique post-moderne « aucun / les deux »³¹. Haraway milite pour trouver du plaisir dans la confusion ou la transgression des frontières, dans des fusions puissantes et des possibilités dangereuses³², célébrant ainsi — à l'image de China Miéville — la figure d'une hybridité dialectique³³.

« From another perspective, a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. (...) Cyborg unities are monstrous and illegitimate; in our present

une relation qui influencera le travail de l'architecte tout au long de sa carrière. Son livre *One Five Four*, publié en 1989 est d'ailleurs dédié à von Foerster. Voir Lebbeus WOODS, *One Five Four*, New York: Princeton Architectural Press, 1989.

28 James MACNUSON, « A mechanism for parity », op. cit., p. 186.

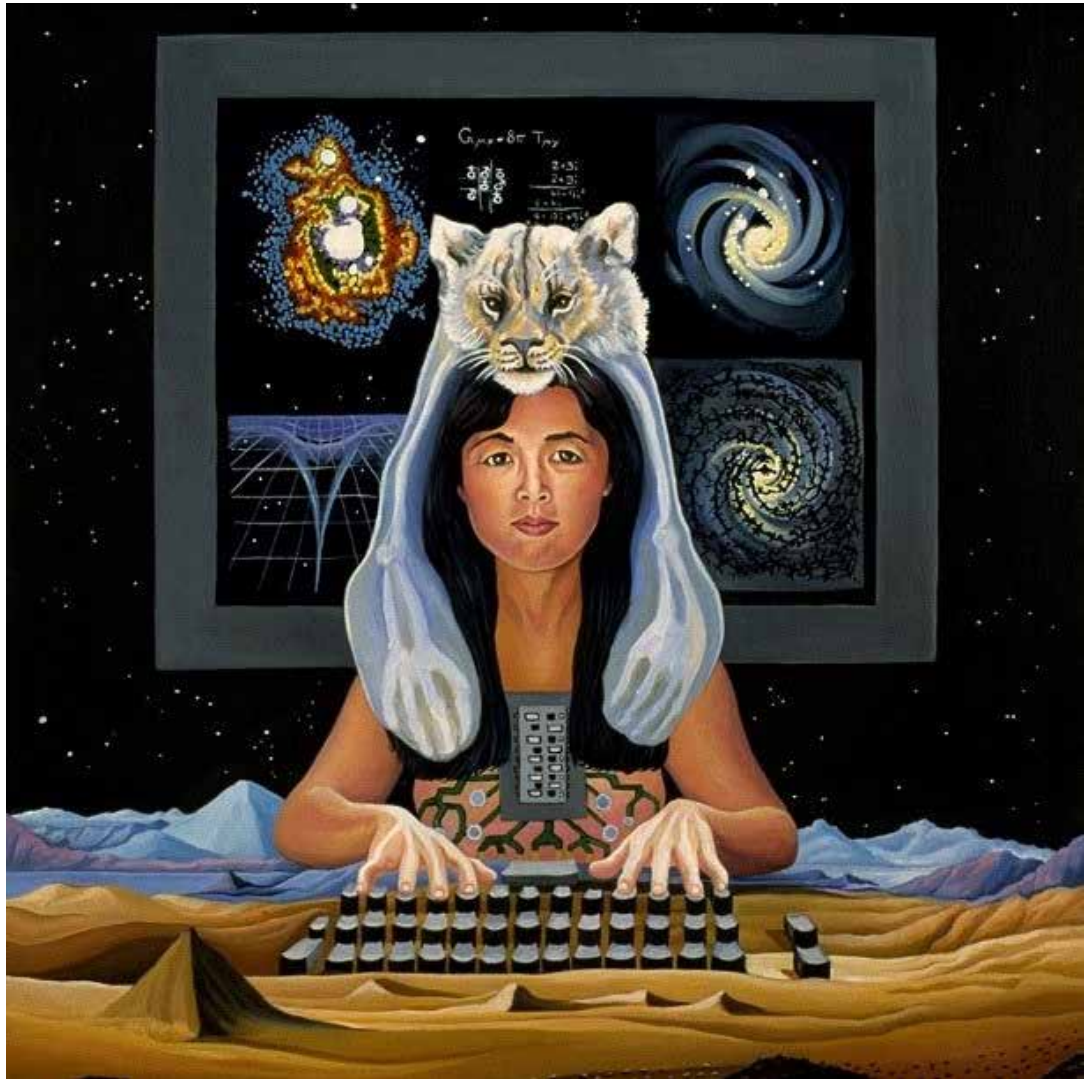
29 Donna HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Londres: Routledge, 1991, p. 150.

30 David BELL, *Cyberculture theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*, New York, Londres: Routledge, 2007, p. 106.

31 Ibid, p. 107.

32 Donna HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women*, op. cit., p. 150, 154.

33 Donnant comme exemple le roman *King Rat* (1998), Carl Freedman note que dans l'œuvre de Miéville — dans une posture rappelant celle de Theodor Adorno — l'écrivain célèbre la complexité et l'hétérogénéité, en attaquant ainsi l'idée totalitaire et finalement génocidaire d'un idéal de la pureté. « One plus one equals one, motherfucker. (...) I'm not rat plus man, get it? I'm bigger than either one and I'm bigger than the two. I'm a new thing. », China MIÉVILLE, *King Rat*, Londres: Pan Books, 1999 (1998), p. 397 et Carl FREEDMAN, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, Canterbury: Gylphi, 2015, p. 5.



Lynn Randolph, *Cyborg*, 1989. Entre 1990-1996 Lynn Randolph a entrepris de nombreux échanges collaboratifs avec Donna Haraway, ses peintures apparaissant dans plusieurs ouvrages de la chercheuse américaine. Ce tableau a d'ailleurs été reproduit sur la couverture de Donna Haraway, *Simians*, op. cit.

political circumstances, we could hardly hope for more potent myths for resistance and recoupling. »³⁴

Si au début des années 1990, Haraway détourne le côté militariste et utilise l'imagerie du cyborg au service du féminisme³⁵, elle s'est depuis lancée dans une réflexion sur le futur. En embrassant les notions d'Anthropocène / Capitalocène pour qualifier l'ère pendant laquelle le cyborg thanatocéen prévalait, elle décrit le statu quo comme étant marqué par « le changement climatique (mais aussi par) le poids accablant de la chimie toxique, l'exploitation minière, l'épuisement des lacs et des rivières sous le sol et au-dessus, la simplification de l'écosystème, les immenses génocides des peuples humains et d'autres créatures, etc., etc. ». Un monde des réfugiés humains et non-humains, pour qui de plus en plus il n'existe plus de lieux de refuge³⁶. Contre cette lecture *apocatopique*, Haraway forge le terme de *Chthulucène*³⁷ pour désigner son espoir en l'avènement d'une nouvelle époque marquée par l'« écojustice multispécifique »³⁸, c'est-à-dire « l'épanouissement de riches assemblages multispécifiques incluant les personnes humaines », où l'on pourra « reconstituer les refuges, pour rendre possible un rétablissement partiel et robuste, une recomposition biológico-politico-technologico-culturelle apte à inclure le deuil des pertes irréversibles »³⁹. Quant à son étymologie, la première connotation du terme nous renvoie à Cthulhu, le fameux monstre gigantesque à tête de seiche et aux tentacules de pieuvre né sous la plume du H.P. Lovecraft en 1928⁴⁰, un auteur que Haraway qualifie de « misogynne et raciste ». De plus, la professeure américaine refuse cette association et met en avant une référence qui vient du monde de la biologie, notamment celle d'une petite araignée native de la Californie au nom de *Pimoida cthulhu* — belle « coïncidence », le nom est donné en hommage à la divinité mythologique de Lovecraft:

34 Donna HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women*, op. cit., p. 154.

35 « (They cyborg) is a polychromatic girl...the cyborg is a bad girl, she is really not a boy. Maybe she is not so much bad as she is a shape-changer, whose dislocations are never free. She is a girl who's trying not to become a Woman, but remain responsible to women of many colours and positions, and who hasn't really figured out a politics that makes necessary articulations with the boys who are your allies. It's undone work. » Donna HARAWAY, cité dans David BELL, op. cit., p. 108.

36 Donna HARAWAY, Frédéric Neyrat (trad), « Anthropocène, Capitalocène, Plantationcène, Chthulucène », *Multitudes*, no. 64, 2016, consulté le 23 août 2017 sur Cairn.info (en ligne), URL: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-p-75.htm>; en anglais Donna HARAWAY, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, p. 159-165.

37 Voir Donna HARAWAY, « Staying with the Trouble. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », dans Jason MOORE (dir.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Kairos: Oakland, 2016, p. 35; Donna HARAWAY, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux journal* (en ligne), no. 75, septembre 2016, consulté le 23 août 2017, URL: <http://www.e-flux.com/journal/>; Donna HARAWAY, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durnham: Duke University Press, 2016.

38 Donna HARAWAY, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationcène, Chthulucène », op. cit.

39 Ibid.

40 Voir H. P. LOVECRAFT, « The call of Cthulhu », *Weird Tales*, 1928. Depuis Cthulhu est apparu dans plusieurs autres récits chez de nombreux auteurs et est devenu une riche figure dans la culture populaire, y compris plus récemment dans le monde des jeux vidéo.

« Nobody lives everywhere; everybody lives somewhere (...). This spider is in place, has a place, yet is named for intriguing travels elsewhere. This spider will help me with returns, and with roots and routes. The eight-legged tentacular arachnid that I appeal to gets her generic name from the language of the Goshute people of Utah and her specific name from denizens of the depths, from the abyssal and elemental entities, called chthonic. The chthonic powers of Terra infuse its tissues everywhere, in spite of the civilizing efforts of the agents of sky gods to astralize them and set up chief Singletons and their tame committees of multiples or subgods, the One and the Many. With *Pimoa cthulu*, I propose a name for an elsewhere and else when that was, still is, and might yet be: the Chthulucene. I remember that “tentacle” comes from the Latin “tentaculum,” meaning “feeler,” and “tentare,” meaning “to feel” and “to try”; and I know that my leggy spider has many-armed allies. Myriad tentacles will be needed to tell the story of the Chthulucene. »⁴¹

On soulignera que Haraway se sert donc de la SF de la même manière que Scheerbart, Miéville, Woods ou Taut. Elle décide de dissocier Chthulu de son héritage lovecraftien et de réhabiliter ce « monstre », ranimant sa dénotation originaire et mythologique qui parle des divinités du panthéon grec dites « chthoniennes » ou « telluriques », vivant dans le monde souterrain — à l’instar des habitants d’*Underground Berlin* — dont les premières étaient en majorité des figures féminines, comme par exemple Naga, Gaïa, Tangaroa, Terra, Pachamama etc.

« Arising from Chaos, Gaia was and is a powerful intrusive force, in no one’s pocket, no one’s hope for salvation, capable of provoking the late twentieth century’s best autopoietic complex systems thinking that led to recognizing the devastation caused by anthropogenic processes of the last few centuries, a necessary counter to the Euclidean figures and stories of Man. »⁴²

En s’appuyant sur ce cadre théorique, on comprend mieux maintenant le choix de l’architecte américain de ne pas employer pour ces espaces libres une esthétique d’objets techniques impeccables, mais plutôt celle des bricolages en ferrailles, des agglomérations des déchets de la guerre, des volumes intrigantes mais esthétiquement désagréables. En 1993, on ne peut plus intervenir *juste à temps* pour éviter la catastrophe. Le bricolage devient dans ce cas la marque d’une posture d’un militant qui comprend que c’est « trop tard pour (sauver le monde), mais qu’on pourrait néanmoins le redéfinir. De trouver des ressources inespérées dans la boue, les utiliser dans de nouvelles manières. Une stratégie dans les ruines. »⁴³ Voilà pourquoi Woods n’abandonne pas comme Taut la ville historique pour re-fonder le monde sur

41 Donna HARAWAY, « Staying with the Trouble. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », dans Jason MOORE (dir.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Kairos: Oakland, 2016, p. 35. Voir également Donna HARAWAY, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux journal* (en ligne), no. 75, septembre 2016, consulté le 23 août 2017, URL: <http://www.e-flux.com/journal/>; Donna HARAWAY, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durnham: Duke University Press, 2016.

42 Donna HARAWAY, « Tentacular Thinking », op. cit.

43 China MIÉVILLE, « A strategy for ruination », *Boston Review* (en ligne), 8 janvier 2018, consulté le 1er mars 2018, URL: <http://bostonreview.net/literature-culture-china-mieville-strategy-ruination>

les crêtes montagneuses, mais se déploie comme une architecture de guérilla⁴⁴ en dessous de nos cités natales.

Si on rejoint ces idées avec celle du Chthulucène de Haraway, on arrive à tisser des solidarités évidentes entre ces auteurs et nous regroupons sous un nom unique toutes ces stratégies pour survivre sur une planète endommagée. Ainsi, en considérant toutes les liaisons qui peuvent s'établir entre les positionnements de Scheerbart, Woods et Haraway, au crépuscule du XXe siècle on peut voir le corps gélatineux et asexué scheerbatien comme étant un cyborg (non-sexospécifique) chthonien. Ancien réfugié de la guerre, ce cyborg né dans les tranchées de Sarajevo sous forme d'un mélange indéterminé d'être humain, architecture et technologie, est d'une certaine façon parmi les premiers fantassins du Chthulucène. A travers cette figure, qui récupère l'image de la technique des griffes guerrières enfantée par les futuristes, Woods continue ainsi la lutte initiée par Taut, celle d'une humanité qui emploie l'industrie pour son bénéfice propre — et non pas celui d'un capital abstrait — et qui est par extension en symbiose avec la Terre. Et malgré l'abondance d'images dystopiques, voir *apocatopiques*⁴⁵ qui nous entourent aujourd'hui — comme prémonition d'un futur sous l'égide du statu quo — Woods et Taut osent voir au-delà des gravats, car leur Chthulucène est avant tout une posture ancrée profondément dans l'optimisme que l'humanité a encore une carte (anarchitecturale) à jouer.

« BE POLITICAL, NOT IDEOLOGICAL. The architect sees that any building, any act of reconstruction, confirms, supports, and enables the politics of one group or another. This is valuable, so long as there are many architects, many groups and many forms of spatial invention, because it serves to increase the choices for thinking, building, living. Ideology, which is first of all the essence of a politics of exclusion, has the effect of narrowing choice, of limiting interpretation and frustrating invention. Ideology, which led to war, or fed its destructive energies, can no longer find a place in the new, reconstructed city. »⁴⁶

44 Lebbeus WOODS, « Thoughts on architecture of resistance », op. cit.

45 China MIÉVILLE, « Limits to Utopia », *Salvage Zone* (en ligne), 1er août 2015, consulté le 1 juin 2017, URL: <http://salvage.zone/in-print/the-limits-of-utopia/>. Ce texte a été également présenté sous forme d'une conférence: « Earth: To Be Determined », *Nelson Institute Earth Day Conference*, 22 avril 2014, Madison, Wisconsin, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=olKLMHqeGDg>.

46 Lebbeus WOODS, « War and architecture: Tactics and strategies », op. cit., p. 11.

De l'anarchitecture à la para-architecture: l'espace dans le récit radical du XXe siècle

En s'arrêtant particulièrement sur des contextes de catastrophe, ce travail a interrogé la facette politisée du récit dans le champs architectural. À travers un corpus composé de narrations conçues dans des périodes de guerre à l'aube et au crépuscule du XXe siècle, nous nous sommes concentrés sur les fictions dites *-topiques* — utopiques, dystopiques, voir *apocatopiques*, ainsi que fantastiques — qui jouissent d'une longue tradition dans la profession architecturale. En s'appuyant notamment sur l'œuvre de Bruno Taut et de Lebbeus Woods, nous sommes allés des montagnes nimbées d'utopies apaisantes de verre, jusqu'aux villes envahies par des fantaisies enragées de vaisseaux de ferraille. Ces contes architecturaux se sont révélés être le produit d'un agenda politisé, cherchant à secouer l'esprit et le corps pour le pousser au-delà des idées préconçues du progrès, qui aux yeux de nos architectes conduisent cycliquement à la guerre. Je souhaiterais ici présenter les perspectives offertes par ce type d'approche pour une lecture des utopies et des fantaisies radicales architecturales au XXe siècle, tant à partir de l'objet même de ce travail – l'anarchitecture – que, plus largement, sur l'idée plus large d'une para-architecture.

La fiction à la marge ?

Le sens commun rejette souvent la science-fiction à la marge des pratiques culturelles et architecturales. Nous avons tenté de déconstruire cette affirmation. « Nos vies débordent d'expériences de mondes narratifs »¹, affirmait le psychologue Richard Gerrig. On les découvre d'ailleurs dès notre plus jeune âge sous la forme de contes. On tombe amoureux par leur pouvoir de nous porter, extasiés, sur des terres lointaines pendant quelques instants. Très vite, on apprend également à quel point ils peuvent nous aider à donner du sens à nous-même et au monde. Un dragon ne menacera sûrement jamais nos villages, mais les promenades aventureuses que l'on effectue sur ces terres fantastiques vont constituer les premiers exercices de logique,

1 Richard GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: on the psychological Activities of Reading*, Londres: Yale University Press, 1993, p. 1.

d'empathie et de créativité qui vont nous aider à résoudre nos propres difficultés. Pour reprendre le psychologue Bruno Bettelheim, « le message qu'un conte parvient à transmettre à l'enfant est que la lutte contre des épreuves sévères dans la vie est inévitable, elle est une partie intrinsèque de l'existence humaine — mais que si on n'y déroge pas, qu'on confronte fermement les difficultés inattendues et souvent injustes, on parvient à maîtriser tous les obstacles et, à la fin, à émerger victorieux »². Ainsi, les contes aident à soulager les pressions qui s'exercent sur l'enfant, car au-delà de lui montrer des moyens pour résoudre des problèmes, « ils promettent qu'une solution 'heureuse' va être trouvée. »³ Il continue en soulignant que même si la fantaisie n'est pas réelle, les sentiments agréables qu'elle nous donne par rapport à nous-même et à nos futurs le sont, et c'est précisément cette réassurance sous l'expression « et ils vécurent heureux » dont nous avons besoin⁴. Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, en temps de crise et même au-delà, lorsque l'on est adulte, ce désir d'être apaisé par le biais des histoires revient.

L'hypothèse de ce travail s'est construite autour de l'idée selon laquelle, indépendamment de l'âge, raconter ou écouter des histoires nous aide à réduire l'anxiété des situations nouvelles. Nous avons vu que lorsque qu'on prononce la phrase « il était une fois », notre cerveau entre dans un mode cognitif à part — un espace imaginaire « protégé » — où l'on peut effectuer en toute sécurité des exercices mentaux d'analyse, qui nous aident à rendre des phénomènes étranges intelligibles⁵. Ainsi, au cours de ces pages, la narration a été considérée comme un mécanisme de résilience et de navigation de l'inconnu, nous aidant à (re)donner du sens au monde. De plus, nous avons vu que dans des situations de crise elle nous aide à collectiviser la réponse.

2 Bruno BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment* (e-book), New York: Vintage, 2010 (1976), « Introduction: the struggle for meaning ». Original: « This is exactly the message that fairy tales get across to the child in manifold form: that a struggle against severe difficulties in life is unavoidable, is an intrinsic part of human existence—but that if one does not shy away, but steadfastly meets unexpected and often unjust hardships, one masters all obstacles and at the end emerges victorious. »

3 Ibid. « Fairy tale versus myth. Optimism versus pessimism. » Original: « The fairy tale (...) projects the relief of all pressures and not only offers ways to solve problems but promises that a "happy" solution will be found. »

4 Ibid. « Transcending infancy with the help of fantasy ». Original: « (...) so overwhelming are the new challenges presented to the child by his enlarging experiences, and so very small are his ability to achieve these new things and his chance to solve the problems which his steps toward independence arouse, that he needs fantasy satisfactions in order not to give up in despair. (...) the ability to spin fantasies beyond the present is the new achievement which makes all others possible—because it makes bearable the frustrations experienced in reality. (...) As soon as a child is able to imagine (that is, to fantasize) a favorable solution to his present predicament, temper tantrums disappear—because with hope for the future established, the present difficulty is no longer insufferable. Random physical discharge through kicking and screaming is then replaced by thought or activity designed to reach a desired goal, either now or at some future date. Thus the problems a child encounters and cannot solve at the moment become manageable, because disappointment in the present is mitigated by visions of future victories. (...) While the fantasy is unreal, the good feelings it gives us about ourselves and our future are real, and these real good feelings are what we need to sustain us. »

5 Francesca POLLETTA, *It Was Like a Fever. Storytelling in Protest and Politics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 12. Voir « La montée des *narratives antebellum* ou le réconfort de la SF face à l'apocalypse », Chapitre 1, p. X.

Selon l'historien israélien Yuval Noal Harari, c'est précisément ce besoin à la fois de *création* et mais aussi de *partage* d'histoires fictives qui a forgé le tissu sociétal très dense de notre espèce, et qui a permis par la suite notre développement exponentiel: « Nous pouvons tisser des mythes tels que le récit de la création biblique, le mythe du Temps du rêve des aborigènes australiens ou les mythes nationalistes des États modernes. Ces mythes donnent au Sapiens une capacité sans précédent de coopérer en masse et en souplisse (...) de manière extrêmement flexible avec d'innombrables inconnus. »⁶ Comme le neuroscientifique Michael Gazzaniga nous l'explique, d'un point de vue biologique et en lien direct avec la taille de notre cerveau, il semble que l'Homme puisse entretenir des relations significatives avec environ 150 personnes, une centaine de plus que les singes. Et contrairement à nos cousins qui ne collaborent jamais avec un étranger en dehors de leur groupe, nous nous sommes montrés capables de nous entendre et de nous organiser avec de nombreux inconnus, à des échelles gigantesques, du village à la ville, aux nations et aujourd'hui à un niveau planétaire⁷. Ce décalage entre d'un côté notre capacité biologique et notre réalité sociale de l'autre s'explique, selon Harari, précisément par notre capacité à entamer des collaborations sur la base de *réalités imaginées partagées*. Autrement dit, au moment où un récit est suffisamment puissant pour convaincre nombre d'entre nous, lorsque ses leçons sont dignes d'être adoptées — d'être crues — cette entente « inter-subjective » devient la base de collaborations à des échelles qui vont au-delà de notre capacité biologique innée. Et les activistes, tout comme les politiciens, le savent. En citant l'ouvrage d'Harari, en 2016 Barack Obama s'est exclamé: « la narration (...) voilà notre travail. Raconter une très bonne histoire sur qui nous sommes. »⁸ Loin d'être une dérive ou un excès, le récit fictionnel est au cœur des pratiques sociales humaines. L'architecture n'échappe pas à ce constat. Notre travail a souhaité montrer la fécondité souvent insoupçonnée de la relation entre récit fictionnel et architecture au XXe siècle, notamment face à un futur incertain et anxiogène.

Apprendre de la para-littérature

Nous nous sommes longuement attardés sur le choix des architectes d'employer une esthétique ayant une parenté évidente avec celle du genre de la science-fiction. C'est notamment à travers le travail de Darko Suvin, théoricien et référence principale en la matière, que nous en avons compris l'intérêt. Nous avons considéré que la force de cette forme de paralittérature réside dans sa capacité structurelle à penser le changement. Construite toujours autour d'un ou plusieurs *novums*⁹ — synonymes

6 Yuval Noal HARARI, *Sapiens : Une brève histoire de l'humanité*, Paris: Michel Albin, 2015 (2011), chapitre 2: L'arbre de la connaissance.

7 Voir Michael GAZZANIGA, *Who's in Charge. Free Will and the Science of the Brain*, New York: Harper Collins, 2011 (e-book), chapitre 5.

8 Ben RHODES, *The World As It Is. Inside the Obama White House*, Londres: The Bodley Head, 2018, p. 372.

9 Darko SUVIN, « Science fiction and the Novum », *Defined by Hollow. Essays on Utopia, Science-Fiction and Political Epistemology*, Bern : Peter Langue, 2010 (1967).

de la question « que se passe-t-il si...? »¹⁰ — et ayant comme leitmotiv la critique des pouvoirs en place, nous avons vu qu'elle est capable d'imaginer des réalités alternatives construites sur des normes socio-culturelles différentes. Suvin considère ainsi que la SF n'a pas pour seul rôle de nous surprendre et nous divertir momentanément avec un monde en apparence inconnu¹¹. À ses yeux, l'auteur construit le texte comme une opération de référencement constant entre le « réel » et « l'imaginaire », qui engendre d'une manière implicite ou explicite une interrogation critique sur le monde empirique¹². Il pousse son public à réfléchir à des systèmes d'organisation humaine alternatifs, à se rappeler du caractère changeant du monde et, pourquoi pas, l'inciter à l'action. Pour reprendre China Miéville, cette forme de fiction militante cherche ainsi à « penser le monde, (...) pour le changer. »¹³

Cette résistance par la fiction va au-delà de son contenu. Pour comprendre l'intérêt du genre en tant que forme, nous avons croisé ces travaux de critique littéraire avec les études de la sociologie des mouvements concernant le rôle que joue la narration dans la mobilisation. Nous avons constaté que derrière son agréable façade de divertissement — voire précisément grâce à celle-ci — la SF s'avère capable de « court-circuiter » ou de « recadrer » notre lecture sur le statu quo et d'induire ce que les sociologues appellent une « libération cognitive »¹⁴. *Science-fictionner* serait ainsi une opération subtile et ludique de persuasion du public, une arme redoutable pour un acteur politique engagé. Ainsi, ce que nous avons tenté à l'aide du récit de l'anarchitecture comme étude de cas, est de faire un transfert de théories du champs restreint de la *paralittérature* vers celui de ce que nous appelons la *para-architecture*, voire la *para-culture* en général. Autrement dit, en partant d'une recherche qui montre comment organiser une dissidence par la littérature et le récit, le but a été de comprendre s'il était possible d'organiser une dissidence par l'architecture et l'espace.

Esquisser une théorie de la para-architecture

Que signifie donc ce « para » ? Étymologiquement, son origine grecque signifie « contraire à » (*para-doxe*), « en marge de » ou « au-delà de » (*para-normal*), et en même temps « à côté de », « auprès de », « passant le long de ». Souvent boudé par l'académie, le registre *para-* regroupe un corpus d'oeuvres qui se trouvent en marge de l'hégémonie

10 Edward JAMES, « Science-fiction by Gaslight : An Introduction to English Language Science-fiction in the Nineteenth Century », dans David SEED (dir.), *Anticipations: Essays on Early Science-fiction and Its Precursors*, Syracuse: Syracuse University Press, 1995, p. 108.

11 Patrick PARRINDER, « Revisiting Suvin's Poetics of Science-fiction », dans Patrick PARRINDER (dir.), *Learning from other worlds*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 40.

12 afin d'éviter employer le terme « réalité » (existence indépendante de tout observateur ou groupe d'observateurs) trop difficile à déterminer par rapport au sujet traité, Darko Suvin préfère utiliser la notion « d'environnement empirique ».

13 China MIÉVILLE, « Editorial introduction », *Historical Materialism*, Symposium: Marxism and Fantasy, vol. 10, no. 4, 2002, p. 48. Original: « we need fantasy to think the world, and to change it. »

14 David SNOW, Burke ROCHFORD JR., Steven WORDEN, Robert BENFORD, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, vol. 51, no. 4, août 1986, p. 466.

culturelle de son temps. On parle ainsi de l'existence d'un territoire à la périphérie des systèmes dominants qui est propice à la naissance de ce que Suvin appelle un *novum* et le théoricien Marc Angenot une *hétéronomie*, c'est-à-dire « ce qui dans le discours social échapperait à la logique de l'hégémonie, (...) des faits qui se situeraient hors de l'acceptabilité et de l'intelligibilité normale »¹⁵ instituées par celle-ci. Ignorée par l'élite comme un produit sous-culturel non digne d'attention, la paralittérature se permet ainsi parfois de produire et de disséminer des discours qui opèrent de véritables « ruptures doxiques »¹⁶ ou critiques, où « l'on croit voir apparaître une logique 'autre'. Ce « pas de côté » est cependant fécond en ce qu'il peut servir de base pour questionner ce qui paraissait immuable.

La para-architecture¹⁷ peut être comparée à la para-littérature dans ses principales caractéristiques. En 1992, l'historien et le critique d'architecture Anthony Vidler, dans son ouvrage *The Architectural Uncanny*, mettait en avant le terme de para-architecture comme un équivalent de la « paraesthétique » de David Carroll, c'est-à-dire « une esthétique tournée contre soi-même ou poussée au-delà de soi-même, une esthétique défaillante, irrégulière, désordonnée, déplacée — refusant de rester dans la zone définie par l'esthétique ». Le travail de Rosalind Krauss est tout autant utile pour continuer à prolonger ce parallèle entre l'espace littéraire et architectural comme étant celui « du débat, de la citation libre, de la partisanerie, de la trahison, de la réconciliation; mais pas celui de l'unité, de la cohérence, ou de la résolution »¹⁸. La posture du « para-architecte » est particulière. Selon Vidler, opérant dans cet univers, « le para-architecte est confronté à un double problème. » Pour qu'il puisse mettre en avant une entité construite qui va être capable de transmettre une volonté de transformation subversive ou de bouleversement des conventions, il doit manipuler et marier d'une part le langage architectural hégémonique et d'autre part celui de sa subversion¹⁹. Autrement dit — à l'instar du dispositif de la science-fiction et du fantasy — la para-architecture n'est pas censée créer un langage complètement neuf, au contraire, elle se construit comme un « glissement de sens »²⁰, donnant peu à peu naissance à des paradigmes qui ne reproduisent plus les mêmes schémas hégémoniques.

Les leçons de l'anarchitecture — telle qu'elle était pratiquée par Taut et Woods — nous ont montré que les « ruptures doxiques » de la para-architecture peuvent aller

15 Marc ANGENOT, « Hégémonie, dissidence et contre-discours. Réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 », *Études Littéraires*, vol. 22, no. 2, automne 1989, p. 13.

16 Ibid.

17 Le terme semble avoir vu le jour le même année que Lebbeus Woods s'apprêtait à appliquer les principes de l'anarchitecture à Sarajevo.

18 Rosalind KRAUSS, « Poststructuralism and the 'Paraliterary' », *October*, vol. 13, été 1980, p. 37.

19 Dans ce texte Vidler analyse les projets de Bernard Tschumi, notamment *Manhattan Transcripts* (1976-1981), le *Parc de la Villette* (1982-1998) et son projet pour le nouveau théâtre de Tokyo (1986). Voir Anthony VIDLER, « Trick/Track », dans *The Architectural Uncanny*, Cambridge: MIT Press, 1992, p. 108-109.

20 On emprunte cette formulation à Marc ANGENOT, op. cit., p. 22.

bien au-delà d'un simple bouleversement des codes esthétiques. Nous avons vu deux exemples de cette opération dans la première partie de la thèse, lorsque nous avons retracé deux projets emblématiques de Bruno Taut, le *Glashaus* de Cologne (1914) et sa maison personnelle à Ortaköy, Istanbul (1937). Dans ces deux cas, Taut se dédie à une lecture intentionnellement non-orthodoxe, voire défailante, des codes hégémoniques à l'aube du « court XXe siècle », pour amener à une nouvelle écriture architecturale, ainsi qu'à un projet politique alternatif. À travers le *Glashaus* nous avons vu comment le verre, matériau prosaïque²¹ de la modernité, peut être dénudé de sa connotation habituellement moderne — associant à jamais la figure de l'industrie à celle du capitalisme — et être manié de façon détournée, illustrant les propos de l'anarchisme pacifiste, une philosophie de vulnérabilité que l'architecte allemand a hérité de l'écrivain Paul Scheerbart. Quant au projet d'Ortaköy, qui aurait pu penser qu'un des architectes les plus emblématiques de l'avant-garde moderne allemande autour de la Première Guerre mondiale, déciderait deux décennies plus tard de proposer un projet sur les rives du Bosphore avec un assemblage de styles vernaculaires internationaux? Allant au-delà du choc esthétique, nous avons vu comment l'éclectisme — ce nemesi de l'architecture moderne — peut être aussi utopique que des montagnes recouvertes entièrement de verre. Il marque une posture de combat face aux nationalismes rampant de l'époque et à la catastrophe qui allait bientôt submerger le monde.

Puis, grâce à l'oeuvre de Lebbeus Woods, nous avons vu se miroiter dans le bâti fantastique une dernière caractéristique de la paralittérature, décrite par Marc Angenot comme une production « transitoire, fugace, appelée à une usure extrêmement rapide (ce qui la rend d'ailleurs extrêmement représentative de la sensibilité d'une époque) »²². Les « espaces libres » de Zagreb et de Sarajevo, acquièrent ainsi la saveur d'une architecture parasitaire, voire de guerrilla²³, avec la capacité de ce que James Magnuson décrit « comme un cancer, (...) occupant le corps d'une cellule hôte, le modifiant, et commençant la procréation silencieuse d'autres de son genre sans que l'organisme ne s'en rende compte »²⁴. Le résultat est pour Woods une *terra nova*, « une Terre nouvelle, littéralement, mais également quelque chose d'étrange. (...) (qui) nous fait sortir du familier, des façons confortables de penser et nous confronte à une nouvelle réalité »²⁵ qu'on espère plus juste. Toutefois, il faut souligner un point important: la para-architecture n'est pas un style, elle ne suit « aucune règle »²⁶, car

21 Herman George SCHEFFAUER, *The New Vision in the German Arts*, Port Washington: Kennikat Press, 1971 (1924), p. 136.

22 Marc ANGENOT, op. cit., p. 13

23 Lebbeus WOODS, « Thoughts on architecture of resistance », *Lebbeus Woods* (en ligne), consulté le 15 juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/LW-ResistanceText2.pdf>

24 James MACNUSON, « A Mechanism for Parity: Lebbeus Woods's Freespace as a New Pattern of Urbanism », *Utopian Studies*, vol. 9, no. 1, 1998, p. 185.

25 Lebbeus WOODS, « Terranova » dans Peter NOEVER (dir), *Architecture in Transition*, Munich: Prestel Verlag, 1992, p. 133

26 Bruno TAUT, cité dans Theresa HARRIS, *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931*, thèse soutenue à Columbia University, 2012, p. 139.

il « n'existe pas d'architecture universelle de résistance »²⁷. La seule constante face à la catastrophe serait la volonté de « (dissoudre), défaire tous les concepts et tous les principes en vigueur » et d'offrir des réponses « toujours particulières, répondant aux spécificités d'un endroit à un moment. »²⁸.

Bruno Taut et Lebbeus Woods ont cherché à montrer le potentiel de l'agentivité architecturale dans l'émergence de nouvelles postures politiques collectives. Sur la base de leur travail, pourrions-nous donc tenter une définition de la para-architecture? Nous proposerons la formulation suivante: à l'instar de son homologue littéraire, la para-architecture au XXe siècle se caractérise par un contenu fortement spéculatif, se situant en marge de, et rentrant en fort rapport d'antagonisme avec les valeurs dominantes de son époque et maniant intentionnellement une esthétique défaillante ou désordonnée, afin de forger une posture transitoire pour démanteler sans cesse le statu quo. En un mot, elle est une architecture de dissidence, promouvant sans cesse une *éthique du déséquilibre*.

27 Lebbeus WOODS, « Thoughts on architecture of resistance », op. cit.

28 Ibid.

Le 27 mai 1992, sur une vieille place de Sarajevo, de nombreux hommes, femmes et enfants font la queue dans l'espoir d'obtenir du pain. Un obus de mortier va tuer 22 d'entre eux. Le lendemain, dans ce même cratère — habillé de vêtements formels — le violoncelliste Vedran Smailović se décide de jouer l'adagio en Sol Mineur souvent attribué à Tomaso Albinoni. Cette performance gratuite sera la première d'une longue série donnée à travers la ville ou lors de funérailles, malgré le risque perpétuel des snipers qui ciblaient particulièrement ces événements. Quand les gens lui demandaient pourquoi il s'exposait à tant de dangers, le musicien aurait dit: « Vous me demandez si je suis fou de jouer du violoncelle? Pourquoi ne demandez-vous pas s'ils sont fous de bombarder Sarajevo? »¹

¹ Dans Daniel BUTTRY, *Blessed are the peacemakers*, Ann Arbor, Front Edge Publishing, 2011, p. 305. Original: « You ask me am I crazy for playing the cello? Why do you not ask if they are not crazy for shelling Sarajevo? ».

Les catastrophes que nos écrivains et nos architectes ont tenté de combattre appartiennent aujourd'hui au passé. La Première Guerre mondiale s'est achevée il y a précisément cent ans. Les Balkans, quant à eux, vivent certes dans un équilibre précaire, mais les bombardements ont cessé depuis assez longtemps pour que le reste du monde oublie (trop) rapidement le carnage, le même scénario se répétant aujourd'hui en Syrie²⁹. Les médias mondiaux agitent depuis quelques années, la perspective d'une nouvelle guerre froide, voire d'une nouvelle guerre mondiale. L'air est lourd, comme si une autre tempête se profilait à l'horizon. Cet état de *pré-trauma* collectif que l'on a précédemment évoqué — mesuré par la montée en popularité des dystopies ou comme l'historien Andreas Malm les décrit, de « vagues fantaisies parmi ceux qui ont le tout, de tout perdre »³⁰ — est un des signes d'alerte. Le prochain défi nous trouvera-t-il dans le même état catatonique que celui que nous avons vu planer sur l'Europe dans les années qui ont précédé la Grande Guerre? Assumons-nous déjà une posture collective face à notre défaite imminente? Ann Kaplan considère que les sociétés européocentrées ont toujours été obsédées par la question du futur. Toutefois, ces dernières années l'atmosphère anxieuse ne découle pas d'un doute lié à un avenir aux choix multiples, mais du sentiment que nous n'en avons pas du tout³¹. Pour quelle raison ? Depuis des décennies déjà on parle du défi que le réchauffement climatique pose à l'échelle planétaire. L'historien Andreas Malm nous dresse le récit suivant: « La réchauffement global est le résultat des actions du passé. Chaque molécule de CO₂ au-delà des niveaux pré-industriels réside dans l'atmosphère parce que les hommes ont

29 Le siège de Holms, qui a détrôné en longueur celui de Sarajevo s'étendant sur plus de six ans, s'est achevé à l'heure de l'écriture de ce texte depuis moins d'un an. Et au moment où j'écris ces mots, il semble qu'un attaque chimique dans la ville de Douma vienne de tuer 70 personnes. Voir « Syria war: At least 70 killed in suspected chemical attack in Douma », *BBC news* (en ligne), publiée et consulté le 8 avril 2018, URL: www.bbc.com.

30 Andreas MALM, *The Progress of this Storm. Nature and Society in a Warming World*, Londres: Verso, 2018, p. 220. Original: « (...) some vague fantasy of losing everything among those who have it all. »

31 Ann KAPLAN, *Climate Trauma. Foreseeing the future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2016, p. 4, 8, 69.

brûlé des arbres et autres plantes et, principalement, du combustible fossile au cours du temps. (...) l'excès de chaleur dans le système Terre est la somme de tous ces feux historiques (...) — en effet, l'air est chargé de temps. »³²

Deux siècles sous l'égide de l'Anthropo/Capitalocène semblent avoir amené la planète au point de bascule vers le désastre. Et la question est pressante : « Une éternité est déterminée maintenant »³³ proclame Andreas Malm, nous rappelant que le consensus scientifique pointe l'année 2017 comme la date limite à laquelle nous aurions dû contrôler nos émissions avant que notre économie fossile ne pousse l'atmosphère dangereusement au-delà des 2°C de réchauffement. Ce délai est déjà passé et un développement majeur est, paradoxalement, la montée des mouvements climato-sceptiques soutenus, entre autre, par Donald Trump, président des États-Unis. L'opinion publique ne s'en est guère mieux tirée. Naomi Klein note qu'aux États-Unis par exemple, un sondage qui date de 2007 a montré que 71% des Américains croyaient que notre emploi continu de combustibles fossiles aurait un impact sur le réchauffement climatique. Seulement deux ans plus tard, ce nombre est tombé à 51%, tandis qu'en 2011 il oscillait autour de 44%, ces mêmes courbes dans l'opinion publique étant retracées en Angleterre et en Australie³⁴. Et tout cela pendant que de nombreuses corporations planifient déjà comment s'enrichir suite aux crises environnementales prochaines³⁵.

Dans ce contexte, Malm explique que tout sentiment de panique est tout à fait justifié : « Osez sentir la panique. Ensuite, choisissez entre deux options principales : engagez-vous dans la plus militante et la plus indéfectible opposition à ce système, ou restez assis à regarder lorsque tout tombe à l'eau »³⁶. Dans son ouvrage *This Changes Everything* (Tout peut changer), Naomi Klein est d'accord : « Mais que faire de cette peur née de la conscience de vivre sur une planète moribonde, que chaque jour qui passe nous rapproche un peu plus de l'agonie ? ». L'écrivaine canadienne nous pousse à accepter qu'elle ne se dissipera jamais : « La peur est une réponse parfaitement rationnelle à l'insoutenable fait de vivre dans un monde qui se meurt, mort à laquelle nous sommes nombreux à contribuer. » Son récit n'est cependant pas *apocotopique* : « Une fois la peur acceptée, nous devons en tirer parti. La peur est un réflexe de survie, elle nous fait courir, elle nous fait faire des bonds en avant, elle nous donne une force surhumaine. Mais il nous faut quelque part où aller, sans quoi la peur ne fera que nous

32 Andreas MALM, op. cit., p. 5. Original: « Global warming is a result of actions of the past. Every molecule of CO₂ above the pre-industrial level resides in the atmosphere because humans have burnt trees and other plants and, preponderantly, fossil fuels over the course of time. (...) the excess of heat in the earth system is the sum of all those historical fires (...) — indeed, the air is heavy with time. »

33 Ibid., p. 7. Original: « An eternity is determined now ».

34 Voir Naomi KLEIN, *This changes everything. Capitalism vs. the Climate*, New York: Simon & Schuster, p. 35. La traduction en français des textes provient de l'e-book publié à Paris par Actes Sud en 2015.

35 Voir ibid, « Plan B: Get Rich off a Warming World », p. 46-52.

36 Ibid., p. 226. Original: « Dare to feel the panic. Then choose between the two main options: commit to the most militant and unwavering opposition to this system, or sit watching as it all goes down the drain. »

tétaniser. C'est pourquoi notre seul espoir consiste à adoucir la hantise d'un avenir invivable en la contrebalançant par la possibilité de bâtir un monde à la hauteur de nos rêves. »³⁷

Le récit de l'anarchitecture, relié au discours plus large du Chthulucène, nous montre comment « revigorer, recycler, rediriger les impulsions utopiques »³⁸ pour citer encore une fois Andreas Malm, comment déployer « l'utopie comme méthode » pour utiliser le terme de Ruth Levitas, ou comment *utopier*³⁹ — comme China Miéville le dit — aussi fort que possible. Face à nos défis contemporains, il est plus que jamais nécessaire de savoir comment concevoir et déployer le récit comme thérapie face à l'angoisse du futur. Comme outil politique pour mettre en avant des organisations sociales plus justes et plus adaptées à nos défis. Et comme impulsion activiste dans la constitution de mouvements sociaux d'envergure. La pratique de la para-architecture dans ce contexte — s'inspirant peut-être des victoires et des défaites des prédécesseurs — ne pourrait-elle pas être un des catalyseurs nécessaires à la mobilisation face à la catastrophe d'un climat anthropogène?

37 Naomi KLEIN, *Tout peut changer: Capitalisme et changement climatique*, Paris: Actes Sud, 2015 (2014), e-book, sans page.

38 Andreas MALM, op. cit., p. 220.

39 China MIÉVILLE, « Limits to Utopia », *Salvage Zone* (en ligne), 1er aout 2015, consulté le 1 juin 2017, URL: <http://salvage.zone/in-print/the-limits-of-utopia/>. Ce texte a été également présenté sous forme d'une conférence: « Earth: To Be Determined », *Nelson Institute Earth Day Conference*, 22 avril 2014, Madison, Wisconsin, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=olKLMHqeGDg>. Original: « We should utopia as hard as we can...because we will never mistake those dreams for blueprints nor for mere fanciful absurdities. »

* Andreas MALM, op. cit. p. 2.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS ET FILMS

- Horatio ALGERS, *Ragged Dick; or, Street Life in New York with the Boot Blacks*, Boston: A. K. Loring, 1868.
- Hans Christian ANDERSEN, *Lykkens Kalosker* (Les Galoches du Bonheur), dans *Tre Dightninger*, Kopenhagen: C.A. Reitzel, 19 mai 1838.
- J. G. BALLARD, *High-Rise*, Londres: Four Estate, 2014 (1975).
- Italo CALVINO, *Les villes invisibles*, Paris: Gallimard, 2013 (1972).
- George Tomhyns CHESNEY, *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer*, Londres: Lippincott, Grambo & Co, 1871.
- Arthur C. CLARKE, Lebbeus WOODS (illustrateur), *The Sentinel*, New York: Berkley Books, 1983.
- Tobe HOPPER, Steven SPIELBERG, *Poltergeist*, États-Unis: MGM Home Entertainment, 1982, 114m.
- N. K. JEMISIN, *The Stone Sky*, Londres: Orbit, 2017.
- Jimenez LAI, *Citizens of No Place. An Architectural Graphic Novel*, New York: Princeton Architectural Press, 2012.
- Cixin LIU, *The Dark Forest*, Londres: Head of Zeus, 2016 (2008).
- William GIBSON, « The Gernsback Continuum », dans *Burning Chrome*, Londres: Harper Collins, 1993 (1988), p. 37-50.
- Ursula LE GUIN, *The Dispossessed. An ambiguous utopia*, New York: Harper Voyager, 2011 (1974).
- Filippo Tommaso MARINETTI, *Mafarka, le futuriste. Roman Africain*, Paris: Sansot, 1909.
- China MIÉVILLE, *King Rat*, Londres: Pan Books, 1999 (1998).
- , *Perdido Street Station*, Londres: Macmillan, 2000.
- , *The City & The City*, Londres: Macmillan, 2009.
- , Nathalie MÈGE (trad.), *The City & The City*, Paris: Fleuve éditions, 2011.
- Gheorghe SĂȘĂRMAN, *Cuadratura cercului. Fals tratat de urbogonie*, Cluj-Napoca: Dacia, 1975, Cluj: Dacia, 2001, Bucarest: Nemira, 2013.
- , *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975).
- , Mariano MARTIN RODRIGUES (trad.), *La cuadrature del círculo*, Madrid: La biblioteca del Laberinto, 2010.

—, Ursula LE GUIN (trad.), *Squaring the Circle: A Pseudotreatise of Urbogony*, Seattle: Aqueduct Press, 2013.

—, *Die Quadratur des Kreises*, Giessen: Verlag Lindenstruth, 2016.

Paul SCHEERBART, *Rakkóx le milliardaire*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1900, cité dans Daniel WALTHER (dir.), *La Science-fiction Allemande. Étrangers à Utopolis*, Paris: Presses Pocket, 1980, p. 60-80.

—, « Malvu. The Helmsman », 1902, dans Franz ROTTENSTEINER, *The Black Mirror and Other Stories: An Anthology of Science-fiction from Germany and Austria*, Middletown: Wesleyan, 2008, p. 70-76.

—, Christina SVENDSEN (trad.), *Lesabéndio. An asteroid novel*, Cambridge: Wakefield Press, 2012 (1913).

—, Pierre GALISSAIRE (trad.), *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914).

—, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914).

Mary SHELLEY, *Frankenstein ou le prométhée moderne*, Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

Hans WERCKMEISTER, *Algol, la tragédie du pouvoir*, Allemagne, 1920, d'après un scénario écrit par Hans BRENNERT et Fridel KÖHNE, 81 minutes.

UTOPIE, SCIENCE-FICTION ET FANTASY

Marc ANGENOT, « Hégémonie, dissidence et contre-discours. Réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 », *Études Littéraires*, vol. 22, no. 2, automne 1989, p. 11-24.

Marc ANGENOT, Darko SUVIN, « Thèses sur la 'sociologie' de la littérature », *Littérature*, no. 44, 1981, p. 117-127.

Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 2011? (1957)

Ernst BLOCH, *The principle of hope*, Cambridge: MIT Press, 1995 (1953)

—, *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge: MIT Press, 1996 (1988).

Keith BOOKER, *Literature and Politics Today. The political nature of modern fiction, poetry and drama*, Santa Barbara: Greenwood, 2015

William BURLING, « Periodizing the Postmodern: China Miéville's *Perdido Street Station* and the dynamics of radical fantasy », *Extrapolation*, vol. 50, no. 2, été 2009, p. 326-344.

David CARROLL, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, New York: Routledge, 1989 (1987).

Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Londres: Rest Fenner, 1817.

Walter DAVIS, « Thomas More's Utopia as Fiction », *The centennial review*, vol. 24, no. 3, été 1980, p. 249-268.

Kimiko DE FREITAS-TAMURA, « George Orwell's '1984' Is Suddenly a Best-Seller », *The New York Times* (en ligne), 25 janvier 2017, consulté le 1 mars 2018, URL: https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html?_r=1.

Paul-Augustin DEPROOST, « A la marge d'Utopia : de Thomas More à Pierre Gilles, dédicace ou préface? », dans Dirk SACRÉ, Jan PAPY (dirs.), *Syntagmatia. Essays on neo-latin literature in honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 207-220.

Hélène FRAGAKI, « 'L'île du soleil': une parenthèse de temporalité insolite », *Temporalités* (en ligne), 22 décembre 2010, consulté le 17 September 2017, URL : <http://temporalites.revues.org/1316>.

Carl FREEDMAN, *Critical Theory and Science-fiction*, Middleton: Wesleyan, 2000.

—, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, Canterbury: Gylphi, 2015.

Douglas KELLNER, Harry O'HARA, « Utopia and Marxism in Ernst Bloch », *New German Critique*, no. 9, automne 1976, p. 11-34.

Rosalind KRAUSS, « Poststructuralism and the 'Paraliterary' », *October*, vol. 13, été 1980, p. 36-40.

- Edward JAMES, *Science-fiction in the 20th Century*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- , « Science-fiction by Gaslight : An Introduction to English Language Science-fiction in the Nineteenth Century », dans David SEED (dir.), *Anticipations: Essays on Early Science-fiction and Its Precursors*, Syracuse: Syracuse University Press, 1995, p. 26-45.
- Frederic JAMESON, « Radical Fantasy », *Historical Materialism*, vol. 10, no. 4, 2002, p. 273-281.
- , *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science-fictions*, Londres: Verso, 2007 (2005)
- Gwyneth JONES, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*, Liverpool: Liverpool UP, 1999.
- Ann KAPLAN, *Climate Trauma. Foreseeing the future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- Stephen KERN, *The Culture of Time and Space*, Cambridge: Harvard University Press, 2003 (1983)
- Rob LATHAM, « The urban question in New Wave sf », dans Mark BOULD, China Miéville (dirs.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, Middleton: Wesleyan University Press, 2009, p. 178-195.
- Ursula LE GUIN, *The Language of the Night*, New York: Berkley Books, 1982 (1979).
- , *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press, 1997 (1989).
- Jill LEPORE, « No, We Cannot », *The New Yorker*, 5 juin 2017, publiée en ligne sous le titre « A Golden Age for Dystopian Fiction. What to make of our new literature of radical pessimism », consulté le 1er mars 2018, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>.
- Ruth LEVITAS, « Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrète Utopia », *Utopian Studies*, vol. 1, no. 2, 1990, p. 13-26.
- , *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Kyle MAY (dir.), *CLOG magazine*, Sci-fi, 2013.
- China MIÉVILLE, John NEWSINGER, « Fantasy and revolution: an interview with China Miéville », *International Socialism Journal*, vol. 2, no. 88, automne 2000, p. 153-163.
- , « Editorial Introduction », *Historical Materialism*, Symposium: Marxism and Fantasy, vol. 10, no. 4, 2002, p. 1-32.
- , *Between Equal Rights: A Marxist Theory of International Law*, Leiden, Boston: Brill, 2005
- , « Cognition as Ideology: A dialectic of SF theory », dans Mark BOULD, China Miéville (dirs.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, Middleton: Wesleyan University Press, 2009, p. 235-238.
- , « 'We are all Thomas More's children' — 500 years of Utopia », introduction à l'ouvrage Thomas MORE, China MIÉVILLE (introd.), Ursula LE GUIN (contrib.), *Utopia*, Londres: Verso, 2016.
- , « The Limits of Utopia », *Salvage*, 1er aout 2015, URL: salvage.zone/in-print/the-limits-of-utopia, consulté le 2 décembre 2016, donné sous forme de conférence lors du Nelson Institute Earth Day Conference, Madison, Wisconsin, 22 avril 2014, URL: <https://youtu.be/olKLMHqeGDg>
- , « A Strategy for Ruination », *Boston Review* (en ligne), 8 janvier 2018, consulté le 1er mars 2018, URL: <http://bostonreview.net/literature-culture-china-mieville-strategy-ruination>
- Thomas MORE, *L'utopie (De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia)*, Louvain: Dirk Martens, 1516.
- , Stephen DUNCOMBE (dir.), *Utopia*, Wivenhoe: Minor Compositions, 2012 (1516).
- , Victor STOUVENEL (trad.), *L'Utopie de Thomas Morus, traduction nouvelle*, Paris: Pailin, 1842 (1516).
- Elizabeth McCUTCHEON, « Thomas More, Raphael Hythlodæus and the Angel Raphael », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 9, no. 1, 1969, p. 21-38.
- Alain MUSSET, *De New York à Coruscant, essai de géo-fiction*, Paris: PUF, 2005.
- David SEED (dir.), *Anticipations: Essays on Early Science-fiction and Its Precursors*, Syracuse: Syracuse University Press, 1995.

Darko SUVIN, Gilles HÉNAULT (trad.), *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal: Presses de l'Université de Québec, 1977.

—, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979.

—, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Londres: Palgrave Macmillan, 1988.

—, *Defined by Hollow. Essays on Utopia, Science-Fiction and Political Epistemology*, Bern : Peter Langue, 2010.

—, cité dans Boris BUDEN, Darko SUVIN, « Only intelligent planning can save us », *e-flux journal* (en ligne), no. 86, novembre 2017, consulté le 4 décembre 2017, URL: <http://www.e-flux.com/journal/86/160962/only-intelligent-planning-can-save-us/>

Roger PADEN, « Critique of the Utopian Socialists », *Utopian Studies*, vol. 13, no. 2, 2002, p. 67-91.

Patrick PARRINDER (dir.), *Learning from other worlds*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001.

Philippe POTIÉ, « New York, le nègre et le schizophrène », *Le Visiteur*, no. 16, novembre 2010.

Matthew RAMPLEY, « 'We have suddenly become severe': Ernst Bloch as a critic of Modern Architecture », dans José Eduardo REIS, Jorge BASTOS DA SILVA (dirs.), *Nowhere Somewhere. Writing, Space and the Construction of Utopia*, Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006, p. 171-180.

Amal TOOR, « 1984 tops Amazon's charts as Trump continues to lie », *The Verge* (en ligne), 25 janvier 2017, consulté le 1er février 2018, URL: <https://www.theverge.com/2017/1/25/14380930/1984-amazon-orwell-trump-conway-alternative-facts>.

Daniel WALTHER (dir.), *La Science-fiction Allemande. Étrangers à Utopolis*, Paris: Presses Pocket, 1980.

Chad WALSH, *From Utopia to Nightmare*, Londres: Harper, 1962.

Philip WEGNER, « Foreword: Crossing the Border with Darko Suvin », dans Darko SUVIN, Philip WEGNER (dir.), « Darko Suvin: A life in letters », *Paradoxa*, vol. 23, 2011, p. 9-20.

Rhys WILLIAMS, « Recognizing cognition: On Suvin, Miéville, and the Utopian Impulse in the Contemporary Fantastic », *Science-fiction Studies*, vol. 41, no.3, novembre 2014, p. 617-633.

Jack WILLIAMSON, « The Legion of Time », *Astounding Science-fiction*, mai-juillet 1938, revu et publiée en format livre à Reading: Fantasy Press, 1952.

« Sales of George Orwell's 1984 surge after Kellyanne Conway's 'alternative facts' », *The Guardian* (en ligne), 24 janvier 2017, consulté le 1er février 2018, URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/24/george-orwell-1984-sales-surge-kellyanne-conway-alternative-facts>

LE RÉCIT EN NEUROBIOLOGIE ET DANS LA SOCIOLOGIE DES MOUVEMENTS SOCIAUX

Robert BENFORD, « An Insider's Critique of the Social Movement Framing Perspective », *Sociological Inquiry*, vol. 67, no. 4, novembre 1997, p. 409-430.

Robert BENFORD, Scott HUNT, « Dramaturgy and Social Movements: The Social Construction and Communication of Power », *Sociological Inquiry*, vol. 62, no. 1, février 1992, p. 36-55.

Bruno BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment*, New York: Vintage, 2010 (1976).

Sara EVANS, Harry BOYLE, *Free Spaces: The Sources of Democratic Change in America*, New York: Harper and Row, 1986.

Michael GAZZANIGA, *Who's in Charge. Free Will and the Science of the Brain*, New York: Harper Collins, 2011.

Herbert GINTIS, « Gene-culture coevolution and the nature of human sociality », *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, vol. 366 (1566), mars 2011, p. 878-888.

Richard GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: on the psychological Activities of Reading*, Londres: Yale University Press, 1993.

Erwin GOFFMAN, *Frame Analysis: An essay into the organisation of experience*, New Hampshire: Northeastern University Press, 1986 (1974).

Melanie GREEN, Timothy BROCK, « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives », *Journal of personality and social psychology*, vol. 79, no. 5, 2000, p. 701-721.

Yuval Noah HARARI, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Toronto: McClelland & Stewart, 2014.

Norman HOLLAND, « Spider-man? Sure! The neuroscience of suspending disbelief », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 33, no. 4, 2008, p. 312-320.

Karl MACDORMAN, Debaleena CHATTOPADHYAY, « Reducing consistency in human realism increases the uncanny valley effect; increasing category uncertainty does not », *Cognition*, no. 146, 2016, p. 190-205.

Francesca POLLETTA, « "Free Spaces" in Collective Action », *Theory and Society*, Vol. 28, No. 1, février 1999, p. 1-38.

—, *It was like a fever. Storytelling in Protest and Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

—, Kai HO, « Frames and Their Consequences », dans Robert GOODIN, Charles TILLYP (dirs.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 187-209.

—, « Culture and mouvement », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 619, Cultural Sociology and Its Diversity, septembre 2008, p. 78-96.

—, Pang Ching Bobby CHEN, Beth Gharrity GARDNER, Alice MOTES, « The sociology of storytelling », *Annual Review of Sociology*, vol. 37, no. 1, août 2011, p. 109-130.

—, Kelsy KRETSCHMER, « Free spaces », dans David SNOW, Donatella DELLA PORTA, Bert KLANDERMANS, Doug MCADAM (dirs.), *The Wiley-Blackwell Encyclopaedia of Social and Political Movements*, Hoboken: Blackwell, 2013.

Deborah PRENTICE, Richard GERRIG, « Exploring the boundary between fiction and reality », dans Shelly CHAIKEN, Yacoov TROPE (dirs.), *Dual-process theories in social psychology*, New York: Guilford Press, 1999, p. 529-546.

David SNOW, Burke ROCHFORD Jr., Steven WORDEN, Robert BENFORD, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, vol. 51, no. 4, août 1986, p. 464-481.

David SNOW, Robert BENFORD, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, vol. 1, supplément du Research in Social Movements, Conflicts and Change, 1988, p. 197-217.

John ODLING-SMEE, Kevin LALAND, Marcus FELDMAN, *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*, Princeton: Princeton University Press, 2003.

PAUL SCHEERBART, BRUNO TAUT ET L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

Esra AKCAN, « Orientalism and Melancholy: Bruno Taut in the East », *88th ACSA Annual Meeting*, Heteropolis, 2000, p. 263-272.

—, « Melancholy and the 'Other' », *eurozine.com* (en ligne), 25 août 2005, consulté le 1er février 2018, URL: <https://www.eurozine.com/melancholy-and-the-other>.

—, « Bruno Taut's Translations out of Germany. Toward a Cosmopolitan Ethics in Architecture », *New German Critique*, no. 99, automne 2006, p. 7-39.

—, « Bruno Taut's translations out of Germany », dans Jean-Francois LEJEUNE, Michelangelo SABATINO (dirs.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*, Londres: Routledge, 2010, p. 193-212.

—, *Architecture in Translation. Germany, Turkey and the Modern House*, Durham: Duke University Press, 2012.

Deborah ASCHER BARNSTONE, « Hans Scharoun and the aftermath of the First World War », *The Journal of Architecture*, vol. 19, no. 6, 2014, p. 825-848.

—, « Bruno Taut and the First World War » (en ligne), *Athens Journal of History*, URL: <http://www.athensjournals.gr/history/2015-1-2-1-Barnstone.pdf>, avril 2015, consulté le 11 septembre 2016.

- Reyner BANHAM, « The Glass Paradise », février 1959, dans Mary BANHAM, Paul BARKER, Sutherland LLYAL, Cedric PRICE (dirs.), *A Critic Writes: Selected essays by Reyner Banham*, Berkeley: University of California Press, 1999 (1996), p. 32-38.
- , « This Property is Condemned », *The New York Review of Books*, 12 octobre 1967, p. 30.
- Jennifer BARROWS, *The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress*, thèse, Université de Illinois à Urbana-Champaign, 2009.
- , « Writing and Reading about the Artistic Dress: Artists' Intentions and Public Perception », dans David RAIZMAN, Carma GORMAN (dirs.), *Objects, Audiences, and Literatures. Alternative Narratives in the History of Design*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 59-88.
- Timothy BENSON (dir.), *Expressionist Utopias*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Carel BERTRAM, *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, Austin: University of Texas Press, 2008.
- Iain BOYD WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Sibel BOZGODAN, « Against Style: Bruno Taut's pedagogical program in Turkey, 1936-1938 », dans Martha POLLAK (dir.), *The Education of the Architect*, Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 163-192.
- Sibel BOZDOGAN, Esra ACKAN, *Turkey: Modern Architectures in History*, Islington: Reaktion Books, 2012.
- Nicholas BULLOCK, « A short history of everyday Berlin, 1871-1989 », dans David GOODMAN, Colin CHANT (dirs.), *European Cities and Technology. Industrial to post-industrial city*, Londres: Routledge, 1999, p. 225-256.
- Ricky BURDETT, Adam KAASA, « Color and the City », dans Gareth DOHERTY (dir.), *New Geographies, 3: Urbanisms of Color*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, p. 54-61.
- Herschel CHIPP, « Orphism and Color Theory », *The Art Bulletin*, vol. 40, no.1, mars 1958, p. 55-63.
- Gordon CRAIG, « Engagement and neutrality in Weimar Germany », *Journal of Contemporary History*, vol. 2, no. 2, avril 1967, p. 49-63.
- Patricia CUNNINGHAM, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent: The Kent State University Press, 2003.
- Brigid DOHERTY, « The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada », *October*, no. 105, été 2003, p. 73-75.
- Burak ERDIM, « From Germany to Japan and Turkey: Modernity, Locality, and Bruno Taut's Trans-national Details from 1933 to 1938 », *Lunch: dialect*, vol. 2, 2007, p. 102-115.
- Mila GANEVA, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Rochester: Camden House, 2008.
- Siegfried GIEDEON, *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- Kai GUTSCHOW, *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Développement of Modern Architecture in Germany, 1910-1914*, thèse, Columbia University, 2005.
- , « From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavilions », *Journal of Architectural Education*, vol. 59, no. 4, mai 2006, p. 63-70.
- W. L. GUTTSMAN, *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Rosemarie HAAG BLETTER, « Paul Scheerbart's Architectural Fantasy », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 34, no. 2, mai 1975, p. 83-97.
- , « The interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal metaphor », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, no. 1, mars 1981, p. 20-43.
- , « Expressionism and the New Objectivity », *Art Journal*, vol. 43, no. 2, 1983, p. 108-120.

Theresa HARRIS, *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931*, thèse, Columbia University, 2012.

Robert HUGHES, *The Shock of the New*, New York: Alfred Knopf, 2009 (1980).

Robert HUGHES (1982), « Trouble in Utopia », episode 4, *The Shock of the New* (documentaire), 8 épisodes, Londres: BBC.

Rebecca HOUZE, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War*, Farnham: Ashgate, 2015.

Anton KAES, Martin JAY, Edward DIMENDBERG (dirs.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994.

Sandra KAJI-O'GRADY, « Authentic Japanese Architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism », *Fabrications*, vol. 11, no. 2, septembre 2001, p. 1-12.

Christine Angela KNOOP, « Architecture and Utopia in Scheerbart's Rakkox der Billionär », dans Thomas BALDWIN, Margaret RIGAUD-DRAYTON, *Text and Image in the Modern European Culture*, Lafayette: Purdue University Press, 2012, p. 115-132.

Georg KOHLMAYER, Barna VON SARTOR, *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986.

Panos MANTZ, *La ville-paysage. Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*, Genève: Metis Presses, 2008.

Josiah MCELHENY, Christine BURGIN (dirs.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Christine MENGIN, *Guerre du toit et modernité architecturale. Loger l'employé sous la république de Weimar*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2007, p. 250-260.

Mauro MORICONI, « Bruno Taut va in Giappone. Bruno Taut goes to Japan », *Spazio e Società*, no. 84, octobre-décembre 1998, p. 76-81.

Dietrich NEUMANN, « The Century's Triumph in Lighting: The Luxfer Prism Companies and Their Contribution to Early Modern Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 54, no. 1, mars 1995, p. 24-53.

—, « Translucent vs. transparent: Glassblocks and Prism Glass at the beginning of Modern Architecture », dans Rosella CORRAO, *Glassblock and architecture. Evoluzione del vetromattone e recenti applicazioni*, Florence: Alinea, 2010, p. 11-26.

Neil David NIELSEN, *The importance of the Deutsche Luxfer Prismen Syndikat, the Victoria Regia Lily and Gothic Imitation in the Design of Bruno Taut's Glashaus*, thèse, Queensland University of Technology, Brisbane, février 2015.

—, *Bruno Taut's Design Inspiration for the Glashaus*, Londres: Routledge, 2016.

Cornelius PARTSCH, « Paul Scheerbart and the Art of Science-fiction », *Science-fiction Studies*, vol. 29, no. 2, juillet 2002, p. 202-220.

Constantin PÂRVULESCU, *After the Revolution. The Individualist Anarchist Journal « Der Einzige » and the Making of the Radical Left in the Early Post-World War I Germany*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Jack ZIPES, University of Minnesota, juillet 2006.

Gennaro POSTIGLIONE (dir.), *100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Londres: Taschen, 2004.

Paul SCHEERBART, « Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der Europäischen Land-Heere, Festungen und Seefloten », *Eine Flugschrift*, 1909.

—, « Dynamitkrieg und Dezentralization », *Gegenwart*, LXXVI, 27 novembre 1909, p. 905-906 et « Die Entwicklung der Stadt », *Gegenwart*, LXXVII, 18 juin 1910, p. 497-498.

John STUART, « Paul Scheerbarts' The Gray Cloth: Gender, Architecture and the German Werkbund Debate », dans Dominique BONNAMOUR-LLOYD, Lawrence SPECK, *Architecture: Material and Imagined. Proceedings of the 85th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, Dallas, 1997.

- , « Paul Scheerbart's The Gray Cloth and the politics of German architectural internationalism », dans Laurence SPECK, Beth YOUNG, Thomas GELSANLITER (dirs.), *ACSA International Conference. Building as Political Act*, 1997, p. 428-433.
- , « Unweaving Narrative Fabric: Bruno Taut, Walter Benjamin, and Paul Scheerbart's the Gray Cloth », *Journal of Architectural Education*, vol. 53, no. 2, novembre 1999, p. 61-73.
- , « Introduction », dans Paul SCHEERBART, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914), p. xiv-xlv.
- Franz ROTTENSTEINER, « Paul Scheerbart, fantast of « otherness » », *Science-Fiction Studies*, vol. 11, no.2, juillet 1984, p. 109-121.
- Herman George SCHEFFAUER, *The New Vision in the German Arts*, Port Washington: Kennikat Press, 1971 (1924).
- Maria STAVRINAKI, *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris: Éditions de la Villette, 2009.
- Bruno TAUT, Matthew MINDRUP, Ulrike ALTENMÜLLER-LEWIS (dirs., trads.), *The City Crown*, Surrey: Ashgate, 2015 (1919).
- , *Architecture Alpine*, Paris: Éditions du Linteau, 2005 (1919). Ouvrage consultable en ligne sur le site de l'Université de Heidelberg, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919a/0032>.
- , « Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament », *Sozialistische Monatshefte*, no. 25, LIII, 25 août 1919, p. 816-819.
- , « 'Ex Oriente Lux': Call to architects », *Das Hofe Ufer* (Berlin), vol. 1, no. 1, 1919.
- , *Une couronne pour la ville*, Paris: Éditions du Linteau, 2004 (1920).
- , *Die Auflösung der Städte* (La dissolution de la ville), Hagen: Folkwang-Verlag, 1920. Ouvrage consultable en ligne sur le site de l'Université de Heidelberg, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1920a/0015>.
- , *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik* (Le constructeur du monde), Berlin: Ruf zum Bauen, 1920. Ouvrage consultable en ligne sur le site de l'Université de Heidelberg, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1920/0013>.
- , « Les galoches du bonheur », Lettre 55, 8 juillet 1920, publié dans Maria STAVRINAKI, *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris: Éditions de la Villette, 2009, p. 165-167.
- , *Modern Architecture*, Londres: A & C Boni, 1929.
- , Ross WOLFE (trad.), « The disintegration of the city », *Moskauer Rundschau*, no. 2, 1930, p. 63-65, cité dans « РАСПАД города » (Бруно Тавт) / The DISINTEGRATION of the City / Die Auflösung der Städte (Bruno Taut) », *The Charnel House* (en ligne), <https://thecharnelhouse.org>, publié le 4 juin 2011, consulté le 21 février 2017.
- , *La maison japonaise et ses habitants*, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014 (1936).
- , *Mimari Bilgisi*, Istanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938.
- Seth TAYLOR, *Left-Wing Nietzscheans, The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1990.
- Chris SALTER, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge: MIT Press, 2010.
- Maria STAVRINAKI, *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris: Éditions de la Villette, 2009.
- Jörg VÖGELE, « Urbanization and the urban mortality change in Imperial Germany », *Health and Place*, no. 6, 2000, p. 41-55.
- Rose-Carol WASHINGTON LONG « Kandinsky, Anarchism, and the Narrative of Modernism », dans Isabel WÜNSCHE, Wiebke GRONEMEYER (dirs.), *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 53-68.

F. T. MARINETTI, ANTONIO SANT'ELIA ET LE FUTURISME

Giacomo BALLA, « The Antineutral Suit: Futurist Manifesto », dans Lawrence RAINEY, Christine POGGI, Laura WITTMAN, *Futurism: An Anthology*, New Haven: Yale University Press, 2009, p. 202-203.

Günter BERGHAUS, *Futurism and Politics: Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1944*, Providence: Berghahn Books, 1996.

Luciano CAMEL, Alberto LONGATTI, *Antonio Sant'Elia, the complete works*, New York: Rizzoli, 1988.

Silvia CONTARINI, « À l'origine du Futurisme: le rêve de la création d'un enfant mécanique sans le concours d'une femme », dans Véronique LÉONARD-ROQUES, Jean-Christophe VALTAT, *Les mythes des Avant-Gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 716-724.

Esther DA COSTA MEYER, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, New Haven: Yale University Press, 1995.

Selena DALY, *Italian Futurism and the First World War*, Toronto: University of Toronto Press, 2016, p. 116-120.

Pia DI BELLA MARI, « Prométhées futuristes », *Communications*, vol. 78, no.1, 2005, p. 151-162.

Ernest IALONGO, « Marinetti and the Mafarka Trial: Re-thinking the Early History of Futurism », *Mise en abyme*, vol. 2, no. 2 - vol. 3, no.1, juillet-décembre 2016 / janvier-juin 2016.

Giovanni LISTA, *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1973.

—, *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1977.

—, « The Activist Model; or, The Avant-Garde as Italian Invention », *South Central Review*, no.2-3, vol. 13, été-automne 1996.

—, *Le Futurisme*, Paris: Éditions Pierre Terrail, 2001.

—, « Genèse et analyse du Manifeste du futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909 », dans Didier OTTINGER (dir.), *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris: Centre Pompidou, 2008, p. 78-83.

—, *Qu'est-ce que c'est le futurisme? Dictionnaire des futuristes*, Paris: Gallimard - Folio, 2015.

—, *Le futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015.

Filippo Tommaso MARINETTI, « Fondation et manifeste du futurisme », *Enquête Internationale sur le Vers libre*, Milan: Éditions de « Poesia », 1909.

—, *La bataille de Tripoli, vécue et chantée par F. T. Marinetti*, Milano: Edizioni Futuriste di « Poesia », 1912.

—, Giovanni LISTA (préface), *Le Futurisme*, Lausanne: L'âge de l'homme, 1980.

Jonathan MORRIS, *The Political Economy of Shopkeeping in Milan, 1886-1922*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Enrico PRAMPOLINI, « 'L'Atmosphère-structure'. Base pour une architecture futuriste », *Il Piccolo Giornale d'Italia*, III^{ème} année, no. 29, 29-30 janvier 1914.

Lebbeus WOODS, « Antonio Sant'Elia: The Architect and the Manifesto », *A+U*, no. 266, novembre 1992, p. 8.

« Un aviateur italien bat le record de la hauteur », *Le Petit Parisien*, samedi 11 novembre 1916, p. 1.

LEBBEUS WOODS, CHINA MIÉVILLE ET GHEORGHE SĂSĂRMAN

Anne-Marie ARMSTRONG, « Occupying a Third Space: The Haskell Free Library on the U.S.-Canada border », *Thresholds*, no. 35, 2009, p. 64-65.

James ATTLEE, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », *Tate Papers*, no. 7, printemps 2007, consulté en ligne sur Tate.org le 26 juillet 2017, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

Antonio Sergio BASSA, Jessamyn FIORE, *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, catalogue d'exposition, The Bronx Museum of the Arts avec Yale University Press, 2017

Joseph BECKER, Jennifer DUNLOP FLETCHER (dir.), *Drawing Papers: Lebbeus Woods, architect*, no. 114, New York: The Drawing Center, 2014.

Aaron BETSKY, Erik ADIGARD, *Architecture must burn*, Londres: Thames & Hudson, 2000.

Tony CLIFF, *Le capitalisme d'État en URSS: De Staline à Gorbatchev*, Paris: Edi, 1990 (1988).

Martin COWARD, *Urbicide. The politics of urban destruction*, Londres: Routledge, 2009.

Matthew FARFAN, *The Making of the Haskell Free Library and Opera House: The Construction Years, 1901-1904*, Quebec: Haskell Free Library Inc., 1999.

Stephen GAMES, « Dream Cities. Lebbeus Woods: Origins », *AA Files*, no. 11, printemps 1986, p. 82-86.

Katrina HERON, « From Bauhaus to Koolhaas », *Wired* (en ligne), 7 janvier 1996, URL: <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>, consulté le 14 juillet 2017.

Suada KAPIC, *The Siege of Sarajevo 1992-1996*, Sarajevo: Fama, 2000.

Francisko KOCISIS, « Vatra-dialog cu Gheorghe Săsărman », *Vatra*, no. 3, 2014.

Neil LEACH, *The Anaesthetics of Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1999.

James MACNUSON, « A Mechanism for Parity: Lebbeus Woods's Freespace as a New Pattern of Urbanism », *Utopian Studies*, vol. 9, no. 1, 1998, p. 183-188.

Michael MENSER, « Becoming-Heterarch: On Techno-cultural theory, minor science and the production of space », dans Stanley ARONOWITZ, Barbara MARTINSONS, Michael MENSER (dirs.), *Technoscience and Cyberculture*, Londres: Routledge, 1996, p. 293-316.

China MIÉVILLE, Geoff MANAUGH, « Unsolving the City: An interview with China Miéville », *BLDGBLOG* (en ligne), 1er mars 2011, consulté le 13 juillet 2016, URL: <http://www.bldgblog.com>.

Letizia MODENA, *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in the Age of Urban Crisis*, New York, Londres: Routledge, 2011.

Ileana MORENO-VIQUEIRA, *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, thèse, Columbia University, 2013.

Kenneth MORRISSON, *Sarajevo's Holiday Inn on the Frontline of Politics and War*, Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

Nicolai OUROUSSOFF, « An Architect Unshackled by Limits of the Real World », *The New York Times*, 24 août 2008, p. E1.

John PARKINSON-BAILEY, *Manchester : an architectural history*, Manchester: Manchester University Press, 2000.

Yael REISNER-COOK, *The Troubled Relationship between Architecture and Aesthetic: Exploring The Self and Emotional Beauty in Design*, thèse, RMIT University, 2011.

Mariano Martin RODRIGUEZ, « Paradigma si enciclopedie a geofictiunii urbane: Cuadratura Cercului de Gheorghe Săsărman si orasele speculative » (préface), dans Gheorghe Săsărman, *Cuadratura Cercului*, Bucarest: Nemira, 2003 (1975), p. 5-45.

Eliza ROBERTSON, « A Border-Crossing Library in Derby, Vermont, and Stanstead, Quebec », *World Literature Today*, vol. 86, no. 6, novembre/décembre 2012.

Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-70*, Paris: Éditions de la Villette, 2004.

Toi STAFF, « Netanyahu looks to Belgium-Holland border for settlement solution », *Times of Israel* (en ligne), 9 mars 2014, consulté le 15 décembre 2017, URL: <https://www.timesofisrael.com/netanyahu-looks-to-belgium-holland-border-for-settlement-solution/>.

Donald WALL, « Gordon Matta-Clark's Building Dissections », *Artsmagazine*, mars 1976, p. 74-79.

Eric WEINER, « The US-Canada border runs through this tiny library », *BBC.com* (en ligne), 6 novembre 2017, consulté le 20 décembre 2017, URL: <http://www.bbc.com/travel/story/20171105-the-us-canada-border-runs-through-this-tiny-library>.

Brendan WHYTE, *En Territoire Belge et à Quarante Centimètres de la Frontière. An historical and documentary study of the Belgian and Dutch enclaves of Baarle-Hertog and Baarle-Nassau*, Research Paper 19, School of Anthropology, Geography and Environmental Studies, University of Melbourne, 2004.

Mark WIGLEY, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Project*, Zurich; Lars Müller, 2018.

Lebbeus WOODS, *One Five Four*, New York: Princeton Architectural Press, 1989.

—, *Anarchitecture: Architecture is a political act*, Hoboken: Wiley, 1992.

—, *The New City*, Byron Preiss Visual Publishing, 1992.

—, « Terranova » dans Peter NOEVER (dir), *Architecture in Transition*, Munich: Prestel Verlag, 1992.

—, « War and architecture », *Pamphlet Architecture*, no. 15, New York: Princeton Architectural Press, 1993.

—, « War and Architecture. Part 1: Meditations and Principles », *a+u*, octobre 1993, p. 82-99.

—, « War and Architecture. Part 2: Tactics and strategies », *a+u*, février 1994, p. 6-35.

—, « War and Architecture. Part 3: Sarajevo », *a+u*, août 1994, p. 79-107.

—, « The Question of Space », dans Stanley ARONOWITZ, Barbara MARTINSONS, Michael MENSER (dirs.), *Technoscience and Cyberculture*, Londres: Routledge, 1996, p. 289-290.

—, *Radical reconstruction*, New York, Princeton Architectural Press, 2001.

—, « Taking on risk: nine experimental scenarios », *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), texte écrit entre le 18-22 mars 2004, en lien avec l'exposition *Lebbeus Woods: Experimental Architecture*, Carnegie Museum of Arts, Pittsburg, États-Unis, 2003, consulté le 1er juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/CARNEGIE.pdf>.

—, *Experimental Space and Architecture*, conférence présentée au European Graduate School, Suisse, 2006, URL: www.youtube.com/watch?v=HA1QJGkNz4E, consulté le 21 décembre 2016.

—, Geoff MANAUGH, « Without Walls: An Interview with Lebbeus Woods », *BLDG BLOG* (en ligne), 3 octobre 2007, consulté le 20 juillet 2017, URL: <http://www.bldgblog.com/2007/10/without-walls-an-interview-with-lebbeus-woods/>

—, conférence présentée au *Rendering Speculations Symposium*, AA School, Londres, 7 mai 2010, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JkHndfdq4OY>, consulté le 7 juillet 2017.

Jon CALAME, Esther CHARLESWORTH, Lebbeus WOODS (préface), *Divided Cities*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Lebbeus WOODS, John SZOT, « Interview with LW—'the ineffable' », *MAS CONTEXT*, no. 12, hiver 2011.

Lebbeus WOODS, *Lebbeus Woods Blog* (en ligne), « re: The System », publié le 20 janvier 2009, consulté le 21 août 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/20/re-the-system>.

—, « Alien Past », publié le 3 février 2009, consulté le 21 août 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/02/03/alien-past>.

—, « Architecture and resistance », publié le 9 mai 2009, consulté le 1er juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/05/09/architecture-and-resistance>.

—, « The locus of memory », publié le 11 mai 2009, consulté le 15 septembre 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/05/11/locus-of-memory/>.

—, « Meta-institutes », 1er août 2009, consulté le 20 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/08/01/meta-institutes/>.

—, « Aestheticizing Violence », publié le 15 janvier 2010, consulté le 1er août 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/15/aestheticizing-violence>.

—, « Playing God », publié le 27 avril 2010, consulté le 1 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/04/27/playing-god>.

—, « MANIFESTO: The Reality of Ideals », publié le 6 juin 2011, consulté le 1er août 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/06/06/manifesto-the-reality-of-ideals>

—, « WAR AND ARCHITECTURE: The Sarajevo window », publié le 2 décembre 2011, consulté le 27 juillet 2017, URL: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/02/war-and-architecture-the-sarajevo-window/>.

—, « Thoughts on architecture of resistance », consulté le 15 juillet 2017, URL: <http://www.lebbeuswoods.net/LW-ResistanceText2.pdf>

Lebbeus WOODS, Claire JACOBSON (dir.), *Slow Manifesto*, New York: Princeton Architectural Press, 2015.

« Olympic Winter Games Mascots from Innsbruck 1976 to PyeongChang 2018 », *The Olympic Studies Center* (en ligne), 2017, consulté le 4 août 2017, URL: <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Factsheets-Reference-Documents/Games/Mascots/Reference-document-OWG-Mascots-from-Innsbruck-1976-to-PyeongChang-2018.pdf>

THÉORIE DE L'ARCHITECTURE

Paolo AMALDI, *Architecture, profondeur, mouvement*, Gollion: Infolio, 2012.

Paolo AMALDI, « La catastrophe créatrice : quelques rêves faits en Sicile », *Critique*, n° 783-784, 2012, p. 804-812.

Tim BENSON, Charlotte BENSON, Dennis SHARP (dirs.), *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, Londres: Granada Publishing, 1980 (1975).

Ulrich CONRADS (dir.), *Programs and Manifestos on 20th century architecture*, Cambridge: MIT Press, 1971 (1970).

Paul EMMONS, Marcia FEUERSTEIN, Carolina DAYER, *Confabulations : Storytelling in Architecture*, Londres: Routledge, 2017.

Charles JENCKS, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism*, New Haven: Yale University Press, 2002 (1977).

Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Bruxelles: Editions Pierre Mardaga, 1979 (1753).

Antoine PICON, *La ville territoire des cyborgs*, Paris: Éditions de l'imprimeur, 1998.

Philippe POTIÉ, *Le voyage de l'architecte*, Marseille: Paranthèses, 2018.

Margaret ROSE, *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (1991).

Deyan SUDJIC, *Edifice complex*, New York: The Penguin Press, 2005.

Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, Cambridge: MIT Press, 1992.

Julie WOSK, *Breaking Frame: Technology and the Visual Arts in the Nineteenth Century*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992.

CONFLIT ET POLITIQUE

Benoit BOHY-BUNEL, « Le fétichisme de la marchandise », *Palim-psao* (en ligne), juin 2017, consulté le 18 juillet 2017, URL: www.palim-psao.fr.

Dmitri BONDARENKO, *Homoarchy: A Principle of Culture's Organization. The 13th – 19th Centuries Benin Kingdom as a Non-State Supercomplex Society*, Moscou: KomKniga, 2006.

Daniel BUTTRY, *Blessed are the peacemakers*, Ann Arbor, Front Edge Publishing, 2011.

Ignatius Frederick CLARKE (dir.), *The Great War with Germany. Fictions and Fantasies of War-to-Come*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

Jan Gotlib BLOCK, *Is war now impossible?*, Paris, 1898.

Paul GOLDBERGER, « Zero Summary », *The New-Yorker* (en ligne), 11 septembre 2006, consulté le 15 octobre 2017, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/09/11/zero-summary>.

Paul GOLDBERGER, « Broken Promises at Ground Zero », *The New-Yorker* (en ligne), 10 septembre 2009, consulté le 15 octobre 2017, URL: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/paul-goldberger-broken-promises-at-ground-zero>.

Alfred GOLLIN, *The impact of air power on the British People and their government, 1909-1914*, Stanford: Stanford University Press, 1989.

Daniel GUERIN, *Ni Dieu, Ni Maître*, tome II, Paris: François Maspero, 1970.

Daniel GUÉRIN (dir.), *No Gods, No Masters. An anthology of anarchism*, Oakland, Edinburg: AK Press, 2005.

Oscar GNOUROS, « Karl Marx, le capital, la thésaurisation », *Morbleu* (en ligne), 2 mars 2008, consulté le 1er mai 2017, URL: <http://www.morbleu.com/karl-marx-le-capital-la-thesaurisation>.

Eric HOBBSAWM, *Age of Revolution. 1789-1848*, New York: Vintage Books, 1996 (1962).

—, *The Age of Capital. 1848-1975*, New York: Vintage Books, 1996 (1975).

—, *The Age of Empire. 1875-1914*, New York: Vintage Books, 1989 (1987).

—, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century. 1914-1991*, Michael Joseph: Londres, 1994.

Aymeric JANIER, « Srebrenica: coup d'arrêt pour l'état néerlandais », *Le Monde* (en ligne), 29 juin 2017.

Zvonimir KONTREC, « Anarchisme and the built environment. Legacy of anti-capitalist rejection of social state in architecture, urban and regional planning », *International Conference Architecture and Ideology*, Faculty of Architecture, University of Belgrade, 28-29 septembre 2012, consulté sur Academia (en ligne), le 1er mars 2018, URL: <https://www.academia.edu>.

Daniel LIBESKIND, « AIA Architects of Healing: Daniel Libeskind », *AIA 2012 National Convention* (en ligne), 17-19 mai 2012, consulté le 10 septembre 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r7hSBSujK3U>.

Karl MARX, « The Fetishism of the Commodity and Its Secret », dans *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Livre I, chapitre 1, section 4, Hamburg: Verlag von Otto Meisser, 1867.

Christopher MERRILL, *Only the nails remain: Scenes from the Balkan Wars*, Boston: Rowman & Littlefield Press, 1999.

John MORROW Jr., « Expectation and Reality. The Great War in the Air », *Airpower journal*, hiver 1996, p. 29-32.

Philip NOBEL, *Sixteen Acres*, New York: Metropolitan Books, 2005.

Alain PESSIN, *La reverie anarchiste, 1848-1914*, Lyon: Atelier de creation libertaire, 1999 (1982).

Gerhard SENFT, « Resistance Against the War of 1914–1918 », dans Günter BISCHOF, Ferdinand KARLHOFER (dirs.), *1914: Austria Hungary, the origins and the first year of WWI*, Innsbruck: Innsbruck University Press, 2014.

Richard SOBLE, « Fétichisme de la marchandise et ontologie sociale chez Marx: Interprétation essentialiste versus interprétation constructiviste », *Cahiers de l'économie politique*, no. 70, 2016, p. 45-74.

Mark WIGLEY, « Insecurity by design », *Open!* (en ligne), 7 avril 2004, consulté le 4 novembre 2017, URL: www.onlineopen.org/insecurity-by-design. Article publié également dans Michael SORKIN, Sharon ZUKIN (dirs.), *After the World Trade Center: Rethinking New York*, New York: Routledge, 2002, p. 69-86.

ANTHROPOCÈNE, CAPITALOCÈNE, THANATOCÈNE, CHTHULUCÈNE

Svante ARRHENIUS, « On the influence of carbonic acid in the air upon the temperature of the ground », *Philosophical Magazine and Journal of Science*, série 5, vol. 41, 1896, p. 237-276.

David BELL, *Cyberculture theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*, New York, Londres: Routledge, 2007.

Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Éditions du Seuil, 2016 (2013).

Paul CRUTZEN, « Geology of Mankind », *Nature*, vol. 415, 3 janvier 2002, p. 23.

Donna HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Londres: Routledge, 1991.

—, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux journal* (en ligne), no. 75, septembre 2016, consulté le 23 août 2017, URL: <http://www.e-flux.com/journal/>

—, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationcène, Chthulucène », *Multitudes*, no. 64, 2016, consulté le 23 août 2017 sur Cairn.info (en ligne); en anglais Donna HARAWAY, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, p. 159-165.

—, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durnham: Duke University Press, 2016.

—, « Staying with the Trouble. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », dans Jason MOORE (dir.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Kairos: Oakland, 2016, p. 34-77.

Gustavo HORMIGA, *A Revision and Cladistic Analysis of the Spider Family Pimoidae (Araneoidea: Araneae)*, Smithsonian Institution Press: Washington, 1994.

Naomi KLEIN, *This Changes Everything. Capitalism vs. the Climate*, Londres: Penguin Books, 2015 (2014).

Andreas MALM, *The progress of this storm. Nature and Society in a warming world*, Londres: Verso, 2018.

Jason MOORE, « The Capitalocene, Part I: on Nature & Origins of our Ecological Crisis », *Jasonmoore.com* (en ligne), URL: <http://www.jasonwmoore.com>, mars 2014, consulté le 15 février 2017.

—, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Londres: Verso, 2015.

— (dir.), *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press: Oakland, 2016.

Will STEFFEN, Jacques GRINEVALD, Paul CRUTZEN, John MCNEILL, « The Anthropocene: conceptual and historical perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, vol. 369, no. 1938, 13 mars 2011, p. 842-867.

Anna LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World. On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton: Princeton University Press, 2015.

Anna LOWENHAUPT TSING, Heather SWANSON, Elaine GAN, Nils BUBANDT (dirs.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Paul VOOSSEN, « Geologists drive golden spike toward Anthropocene's base », *eenews* (en ligne), URL: www.eenews.net, 17 septembre 2012, consulté le 6 mars 2017.

GLOSSAIRE

- AGENCIVITÉ** *agency* en anglais, traduit souvent par *agentivité*, *agencivité*, ou *agenceité*, est la faculté d'action d'un être. Ce terme peut-être traduit également par « capacité d'agir » / « puissance d'agir ». L'anglicisme *agency* est aussi fréquemment employé.
- ANTHROPOCÈNE:** terme popularisé par l'article publié par le chimiste et lauréat du prix Nobel Paul Crutzen dans la revue *Nature* intitulé « La géologie de l'humanité », dont l'interprétation la plus courante est que depuis le XVIII^e siècle et l'avènement de la révolution industrielle, l'empreinte de l'Homme sur l'environnement à l'échelle planétaire est devenue si vaste et si intense sur le système Terre, qu'on devrait considérer cela comme le début d'une nouvelle ère géologique.
- APOCATOPIE:** terme forgé par China Miéville afin de décrire certaines fictions de catastrophe — dont l'intrigue met en scène des cataclysmes naturelles ou technologiques et les conséquences qui en découlent — comme étant au mieux une forme de divertissement futile, et au pire une évasion paralysante et dangereuse, qui engourdit son public. En sociologie, ces récits sont nommés apocaporns, et sont considérés incapables d'offrir des pistes vers la mobilisation et donc le changement, fonctionnant plutôt comme des obstacles.
- CADRE / CADRAGE:** concept développé par le sociologue Erwin Goffman dans son ouvrage *Frame Analysis: An essay into the organisation of experience* (1974) et récupéré dans le champ de la théorie des mouvements sociaux dans la deuxième moitié des années 1980, principalement par les sociologues David Snow et Robert Benford. Il décrit la façon dont les individus voient le monde non pas de manière objective, mais toujours sous un certain regard, selon des « schémas d'interprétation » ou des cadres qui leur permettent « de localiser, de percevoir, d'identifier et d'étiqueter » les événements de leur vie et du reste du monde. Les cadres organisent ainsi l'expérience d'évènements significatifs et guident l'action, que ce soit au niveau individuel ou collectif. Dans certains contextes

angoissants ou déstabilisants, le cadre à travers lequel on perçoit le monde peut même « se casser », provoquant des sentiments de confusion, de chagrin et d'anxiété.

CAPITALOCÈNE:

terme forgé par Andreas Malm, mais popularisé par Jason Moore, en réaction au discours de l'Anthropocène, proposant une périodisation humano-géologique alternative qui débute lors de la révolution agraire du XIV^e siècle, s'accélère considérablement avec la révolution industrielle, et décrit sous un angle péjoratif la réorganisation totale et écologiquement désastreuse des relations humaines et non-humaines du système Terre, dans le seul but de l'extraction et de l'accumulation maximale du capital.

CHTHULUCÈNE:

créée par Donna Haraway à partir de la dénotation originelle et mythologique des divinités du panthéon grec dites « chthoniennes » ou « telluriques », ce terme offre une lecture prospective et écologique au débat Anthropocène / Capitalocène / Thanato-Extractocène, militant pour l'avènement d'une nouvelle époque, où les nombreux réfugiés actuels (humains et non-humains) se rassembleraient en un nouvel acteur collectif hégémonique, qui aurait comme but la création d'un nouveau mode de vie, cette fois en harmonie et non pas en compétition avec la nature.

DYSTOPIE:

notion construite en opposition avec celle de l'utopie, qui met en scène des communautés construites « selon un principe radicalement moins parfait » que dans la société de l'auteur, cette différence étant jugée du point de vue et à l'intérieur du système de valeurs des classes sociales mécontentes, telles qu'elles se reflètent dans le travail de l'écrivain.

**ESPACES LIBRES
(Free Spaces):**

dans la sociologie des mouvements sociaux, ce terme définit la présence d'espaces conceptuels à petite échelle à l'intérieur d'une communauté ou d'un mouvement, en dehors du contrôle direct des groupes dominants, dans lesquels la participation est volontaire et qui génèrent un contenu culturel de contestation qui précède ou accompagne la mobilisation politique. Ces espaces peuvent être physiques — se trouvant par exemple souvent autour des églises ou des bars des travailleurs — mais aussi purement immatériels — comme les cercles littéraires ou encore, à l'époque de l'internet, virtuels. Lebbeus Woods définit ses freespaces comme « des constructions libres des valeurs préconçues, d'usage ou de sens; un élément de l'hétéarchie. »

EXTRACTIVISME

concept introduit par Naomi Klein dans son ouvrage *This Changes Everything. Capitalism vs. the Climate*, afin de montrer que l'idéologie techno-triompaliste qui justifie le pillage environnemental et humain de ces derniers siècles traverse à la fois les idéologies des régimes communistes et fascistes, ainsi que celles des démocraties libérales. Le terme d'*Extractocène* a déjà fait son apparition dans certaines conférences, notamment en 2016 lors du *Anthropocene Consortium Series: Panel Discussion* dirigé par Miranda Mellisa à l'Evergreen State College à Olympia, Washington.

**FANTASIE
RADICALE:**

branche engagée du registre fantastique, née dans la dernière décennie du XXe siècle en réaction aux développements historiques du capitalisme global à la fin du siècle. Tout comme la science-fiction, William Burling considère ce registre capable d'être « provocateur, non-conventionnel et politiquement radical », et de promouvoir lui aussi l'innovation et l'organisation des individus en acteurs collectifs, afin d'ouvrir des chemins vers la possibilité du meilleur. L'intérêt particulier de ce sous-genre réside dans sa capacité à sortir de la camisole de force cognitive auto-imposée de la science-fiction et à utiliser librement l'hyperbole et la métaphore pour représenter l'irreprésentable, notamment le pouvoir et le capital global. De plus, son espoir ne réside plus dans une vision techno-fétichiste du monde, mais dans le réveil de l'agentivité humaine, des segments de la société auparavant non-alignés qui s'organisent sous la forme d'une conscience collective militante. Contrairement à l'utopie, la fantaisie radicale traite le futur comme étant indéterminé et imprévisible.

HÉTÉRARCHIE:

système d'organisation utilisé pour la première fois dans un contexte moderne par Warren McCulloch en 1945 — et concept central dans l'œuvre de l'architecte américain Lebbeus Woods — dans lequel les relations que les éléments ont les uns avec autres sont non-hiérarchiques / non-classés, ou ont le potentiel d'être classés de plusieurs façons. Dans les communautés humaines cela se traduirait par une préférence pour l'interrelation et la coopération entre les membres plutôt que la création d'une structure d'organisation ascendante. Ses pratiquants reconnaissent l'autre comme leur égal et toute coopération est guidée par l'auto-organisation, sans jamais se soumettre à une autorité extérieure. Woods définit ce terme comme « un réseau spontané de relations latérales d'individus autonomes, un système d'autorité basé sur les performances individuelles » en contraste avec la hiérarchie qui pour l'architecte américain est « une chaîne d'autorité verticale et prédéterminée qui fonctionne de haut en bas ».

**LIBÉRATION
COGNITIVE:**

terme qui décrit une révision dans le regard que les gens posent sur un élément problématique de leur vie, qui précédant l'émergence d'un nouveau mouvement social. Autrement dit, avant qu'une action collective ne puisse avoir lieu, les arrangements sociaux qui sont perçus au départ comme justes, malchanceux mais immuables, doivent être réinterprétés comme injustes et mutables. La révolte contre l'autorité ou le statu quo est ainsi en partie contingente de l'adoption à échelle collective d'un tel « cadre de l'injustice ».

RÉCIT:

selon la sociologue Francesca Polletta, qui étudie les relations possibles entre les cadrages et les narrations, un récit est une description chronologique d'une séquence d'événements importants, organisés autour non pas d'une logique mais d'une intrigue, projetant finalement un futur désirable, ou pas, dans le but de transmettre un point de vue normatif, ou plus simplement dit, afin de souligner une idée précise. Polletta montre que dans certaines conditions, certaines intrigues et certains personnages agissent comme

« des éléments de cadres collectifs d'action », capables de « renforcer une identité collective » et même « de précéder et de rendre possible le développement d'une communauté cohérente ou d'un acteur collectif ».

SAUVETAGE
(*Salvage*)

notion en relation avec le Chthulucène de Donna Haraway, mise en avant par l'écrivain China Miéville et née de la contraction anglophone entre les mots « salut » et « déchet » (salvation, garbage). Il s'agit d'une posture du désespoir vaincu: après des siècles sous une idéologie extractiviste qui ont transformé la Terre en une dystopie, le concept de bricolage devient la marque d'un monde qu'il est « trop tard pour sauver, mais qu'on pourrait néanmoins redéfinir, (t)rouver des ressources inespérées dans la boue, les utiliser dans de nouvelles manières. Une stratégie dans les ruines. »

SCIENCE-FICTION:

définie dans cette thèse sur la base de la formulation la plus largement acceptée, celle présente par Darko Suvin dans son ouvrage *Metamorphoses of Science-fiction*, quoique dans une version rectifiée légèrement par les points de vue de Carl Freedman et China Miéville. Ainsi, nous considérons la SF comme un sous-genre du registre fantastique, dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et où le principal dispositif formel est un cadre imaginaire alternatif à l'environnement empirique de l'auteur. La distinction avec les fictions naturalistes se retrouve dans l'hégémonie d'un novum, une information discrète pouvant être reconnue comme non-vraie (début de la distanciation), mais aussi non-dissemblable à la réalité, non-complètement impossible (considéré à l'intérieur du récit comme une possibilité conceptuelle cohérente). Pour une présentation plus détaillée de ce positionnement, voir dans les annexes de cette thèse « SF: origines, définitions, novums », p. 299, ainsi que l'onglet bibliographique « Utopie, Science-Fiction et Fantasy », p. 278.

THANATOCÈNE:

Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz dérivent ce terme de Thanatos, la personnification de la mort dans la mythologie grecque, afin de souligner qu'une des caractéristique principale du dernier siècle sont les guerres portées par l'occident, plus fréquentes, plus meurtrières, particulièrement plus énergivores, constituant dans certains cas extrêmes, comme celui du Vietnam, de véritables « écocides ».

UTOPIE:

en s'appuyant sur les travaux de Darko Suvin, ainsi que ceux de Frederic Jameson, l'utopie est traitée dans cette thèse comme faisant partie de la même famille des proses de dissidence que la science-fiction engagée et la fantaisie radicale. Suvin: « l'utopie est la construction verbale d'une communauté quasi humaine particulière, où les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que dans la société de l'auteur, cette construction alternative étant fondée sur la distanciation née de l'hypothèse d'une possibilité historique autre. »

Science-fiction: origines, définitions, *novums*

« Chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie. »¹

Qu'est ce que c'est la science-fiction? La question peut à première vue sembler facile à répondre. Selon le Larousse, la science-fiction est « un genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espace-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes ». L'*OED* nous parle d'une « fiction basée sur un futur scientifique imaginé où des avancées technologiques et des changements sociaux ou environnementaux majeurs, qui dépeint souvent l'espace ou le voyage à travers le temps et la vie sur d'autres planètes »². Lors de la préface de l'ouvrage *Fictional Space. Essays on Contemporary Science Fiction* Tom Shippey affirme que pour les lecteurs, les éditeurs et les libraires avoir une définition n'est même pas nécessaire car il s'agit d'un genre « déjà identifiable et régulièrement identifié »³. Les gens savent déjà si quelque chose appartient ou non au genre de la science-fiction.

« Futur », « science », « technologie », « espace », « changement » sont tous des mots clefs qui nous semblent familiers par rapport au sujet. Toutefois, dès lors que l'on regarde du côté des publications académiques, la définition issue de cette compréhension presque naturelle du terme s'estompe et chaque ouvrage semble commencer par une phrase type : « les tentatives précédentes (de définition) se sont

1 Tzvetan TODOROV, *Les Formes du discours*, cité dans Michel Corvin, *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 4.

2 *Oxford English Dictionary* (en ligne), consulté le 15 avril 2017, URL: https://en.oxforddictionaries.com/definition/science_fiction

3 Original « readily identifiable and regularly identified » dans Tom Shippey, *Preface : Learning to Read Science Fiction*, in Tom Shippey (ed), *Fictional Space. Essays on Contemporary Science Fiction*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, p.1

avérées être sans succès »⁴, « (l)es disputes continuent encore par rapport aux origines du genre, qui ont été tracées aussi loin que Lucien et Platon »⁵, « (b)eaucoup de définitions ont été élaborées. La majorité d'entre elles ont échoué »⁶, et ainsi de suite.

Il y a de multiples raisons à cette ambiguïté. Aujourd'hui le genre nous semble être simplement reconnaissable, mais il est important de noter qu'avant 1929 cette catégorie de publication n'existait pas et il y a — même après cette date — des livres considérés comme faisant partie du genre, mais qui n'avaient jamais été écrits ou publiés en tant que tel. De plus, la science-fiction semble être une collection de nombreux sous-genres en mutation perpétuelle, se présentant à travers de multiples médias, notamment la littérature et le cinéma. Nous verrons qu'il est également difficile de faire la différence entre la SF et sa grande soeur, la fantasy ou fantaisie. Dans ce contexte, il semble nécessaire de commencer par un aperçu sur l'histoire du terme, ses définitions et leurs limites, ainsi que ses principaux intervenants : écrivains, éditeurs, illustrateurs, académiciens, réalisateurs etc.

Proto-science-fiction

Il est compliqué d'obtenir un consensus sur le « moment zéro » de la science-fiction. Opérer un grand coup de filet et demander que la condition minimale pour être inclus dans le genre soit la simple présence d'un outil technologique peut nous faire rajouter la Bible dans cette catégorie. On pourrait également citer la littérature *Véda* d'Inde, dans laquelle des objets volants appelés *vimânas*⁷, sont souvent décrits dans les épopées mythologiques sanskrites. Signifiant « char des dieux », le terme apparaît pour la première fois dans le poème *Râmâyana*, c'est-à-dire « le parcours de Râma », écrit entre le V-IVe siècle av. J-C. Aujourd'hui, les *vimânas* restent d'actualité telles des stars de la pseudoaéronautique et sont particulièrement chers à ceux qui pensent que ces textes anciens sont une preuve de l'existence et de l'intervention des extraterrestres dans l'histoire de l'humanité. Le terme est d'ailleurs à présent utilisé en Inde pour décrire des ovnis.

Selon l'academicien Darko Suvin, un autre repère important date du IIe siècle, quand le poète anatolien Lucien de Samosate, produit un récit de voyage imaginaire en grecque intitulé *Vera Historia* ou « histoires vraies ». Nous découvrons ainsi des expéditions jusqu'à la Lune, une rencontre avec des extraterrestres et une guerre interplanétaire. Souvent cité en tant qu'exemple clef de la proto-science-fiction⁸, l'intention de l'auteur était de faire une critique envers ses contemporains qui faisaient

4 Ibid.

5 David SEED (dir.), *Anticipations: Essays on Early Science-fiction and Its Precursors*, Syracuse: Syracuse University Press, 1995, p.ix.

6 Original : « Many definitions have been hammered out. Most of them fail » dans ALDISS, Brian, *The Origins of the Species*, Garden City, N.Y : Doubleday, 1973, chapitre 1.

7 en architecture les « *vimânas* » sont des temples hindouistes de l'Inde du Sud, souvent de forme pyramidale. Dans ce texte il s'agit plutôt d'un autre sens du terme, celle de « char des dieux ».

souvent passer des éléments fantastiques ou mythologiques pour des faits réels dans leurs oeuvres. Malgré la présence dans cet ouvrage grec de traits clef du genre tels que le voyage interplanétaire, dans son ouvrage *Billion year spree: the true history of science fiction*, l'écrivain Brian Aldiss⁸ affirme que « dire que la science-fiction a commencé avec Lucien reviendrait à dire que l'aviation a commencé avec Leonardo Da Vinci ». Il porte le même jugement sur une longue série d'autres exemples remontant jusqu'au XIXe siècle tels que Thomas More, Dante, Shakespeare, Cyrano de Bergerac, François Rabelais ou Jonathan Swift. En revanche, il admet que ces formes de littérature ancienne peuvent être apparentées à de la science-fiction et qu'il serait approprié de penser à eux de la même façon que les humains regardent les grands singes, avec le respect de primogéniture. Néanmoins, cette « ressemblance » ne permet pas l'implication d'une continuité du genre jusqu'à ces illustres ancêtres. David Seed continue sur ce propos et avance l'idée que ces affiliations pourraient être lues comme « une série de sous-genres (le voyage fantastique, les aventures mythiques, l'utopie, l'histoire de l'avenir etc.) qui ont graduellement convergé les uns vers les autres pendant le XIXe siècle »⁹.

Le XIXe siècle comme incubateur de Frankenstein

On associe couramment ce moment de convergence mis en avant par Seed avec l'avènement de la révolution industrielle. Brian Aldiss, identifie même la date précise de naissance du genre lors de la publication en 1818 du roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* par Mary Wollstonecraft Shelley¹⁰. A l'époque, le succès du roman est immédiat et fulgurant, aujourd'hui c'est un classique incontournable.

Fille de la philosophe et féministe anglaise Mary Wollstonecraft et de l'écrivain politique William Godwin, la jeune écrivaine commence en 1814 une relation avec le poète romantique britannique Percy Bysshe Shelley, de quatre ans son aîné et partisan de son père. Leurs premières rencontres secrètes avaient lieu au cimetière St. Pancras, sur le tombeau de sa mère. Le jeune couple et Claire, la soeur d'alliance de Mary, s'enfuient peu de temps après pour l'Europe Continentale. L'été calamiteux de 1816¹³ les incite à se réfugier à Cologne, près de Genève, où ils sont souvent les invités du Lord Byron (avec qui Claire avait une liaison) à la Villa Diodati. L'écrivain italo-anglais John Polidori complète le groupe. Le temps particulièrement pluvieux les oblige à s'enfermer dans la maison et à se distraire en lisant *Fastasmagoriana*, une traduction française depuis l'allemand de huit nouvelles d'horreur. Pour passer le

8 Brian Aldiss (1925-2017), écrivain britannique de science-fiction et auteur de nombreuses anthologies du genre, il est considéré pilier du « New Wave » britanniques des années 1960 à côté de J. G. Ballard et John Brunner. En 1973 il a publié l'ouvrage *Billion year spree: the true history of science fiction* (Doubleday) et devient rapidement considéré comme un des meilleurs critiques du genre.

9 Original : « a series of subgenres which gradually converged on each other during the nineteenth century : the fantastic voyage, the utopia, the tale of the future and so on. » dans David SEED, op. cit., p. ix.

10 Voir Brian ALDISS, *Billion year Spree*, op. cit, chapitre 1: « The Origins of the species : Mary Shelley ». Pour Mary Shelley, la version de Frankenstein la plus aboutie est celle 1831. 1816, a été nommé « l'année sans été », car il était marqué par des perturbations sévères du climat qui ont détruit les récoltes et ont provoqué la famine. On estime maintenant que la cause était les éruptions volcaniques du mont Tambora sur l'île de Sumbawa en Indonésie.

temps, Byron leur propose d'écrire leur propre histoire d'épouvante. Seuls deux d'entre eux produiront quelque chose de substantiel: partant d'un brouillon de Lord Byron, Polidori crée la nouvelle *Le Vampire* qui, suite à sa publication en 1819 dans la revue *The New Monthly Magazine* entraînera la popularisation du thème du vampirisme dans la littérature. Mary, quant à elle, crée une première version de *Frankenstein*. Encouragée par Shelley, elle continue de travailler sur le manuscrit et le publie anonymement en 1818¹⁴.

L'ouvrage est souvent cité comme faisant partie de la tradition du roman gothique en vogue depuis la deuxième moitié du siècle précédent. On y retrouve effectivement un nombre de traits communs avec les contes de terreur: les descriptions de paysages grandioses (les montagnes suisses, les îles Orkney, l'étendue glaciale du pôle nord) ; l'utilisation de la météo comme ponctuation « orageuse » de la relation entre Victor et sa création ; la spirale de moments d'horreur mêlant les thèmes de la rejection, de la vengeance, des meurtres, ou encore celle des maladies mentales¹¹.

En revanche, ce qui distingue *Frankenstein* d'autres romans gothiques, et qui le positionne en tant qu'origine d'un nouveau genre, est son thème principal : celle du scientifique¹² fou. Dans les années précédant la publication du roman, le gothique était déjà de mauvais goût, franchissant selon Edmund Burke la limite entre le fantastique et le ridicule. Victor Frankenstein, intéressé par l'idée de trouver l'élixir de la vie, va flirter brièvement avec l'alchimie — thème récurrent dans le genre gothique — mais se tournera vers la science¹⁷ et notamment l'étude de la chimie et de l'électricité. Cette réorientation du personnage principal sort l'ouvrage du monde de l'improbable, du mythe et des forces occultes et l'aligne avec la vision d'un futur déterminé par l'humain et « construit sur des fondations sûres, dignes de (...) considération »¹³. L'idée de la résurrection vient à Shelley à travers les discussions portées par son mari et Lord Byron à la villa Diodati sur les recherches d'Erasmus Darwin — grand-père du célèbre Charles. Dans son ouvrage de 1802 intitulé *The Temple of Nature* il présente ses idées sur la « régénération spontanée » qu'il observe lors de ses expériences sur des escargots à coquille. Il note que « les particules organiques des animaux morts peuvent, quand elles sont exposées à une certaine quantité de chaleur et d'humidité, regagner un certain degré de vitalité »¹⁴. Cette idée de vitalité retrouvée après la mort

11 Tous ces éléments du registre littéraire du gothique, traitant le lointain et le surnaturel, ont amené selon Brian Aldiss à la naissance de la science-fiction. Voir *ibid*, traduction par l'auteur: « Les écrivains de science-fiction ont fait de la révélation épouvantable un art, tandis que le lointain et le surnaturel vont souvent de paire ». Original: « Science fiction writers have brought the principle of horrid revelation to a fine art, while the distant and unearthly are frequently part of the same package. »

12 Le terme employé dans le roman est celui de « philosophe naturel ». Le mot « scientist » (scientifique) n'apparaît en anglais qu'en 1833 grâce à William Whewell.

13 Mary SHELLEY, *Frankenstein ou le prométhée moderne*, Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818, p.38. Traduction de l'auteur. Original : « that science as being built upon secure foundations, and so worthy of my consideration ».

14 Erasmus DARWIN, *The Temple of Nature*, Londres, 1802, traduction par l'auteur. Original: « the organic particles of dead animals may, when exposed to a due degree of warmth and moisture, regain some degree of vitality »

est un sujet sensible pour Mary. Au début de l'année 1815, son premier enfant — une fille née prématurément — meurt quelques jours après l'accouchement. Peu de temps après elle rêve que son bébé revient à la vie après avoir été frotté vigoureusement devant la chaleur du feu. À la fin de l'année 1816, pendant que Mary travaille sur le manuscrit, deux suicides secouent son milieu : d'abord celui de sa demi-soeur Fanny Imlay ; ensuite celui de l'épouse aliénée de Percy Shelley. Le recours à la consolation divine n'est alors pas une option ; son père et son mari sont tous les deux de fervents athés.

Pour quelles raisons une écrivaine attirée par le progrès et la science, partie d'un milieu non-religieux et ayant un passé ponctué par des tragédies personnelles liées à la mort, écrirait-elle un roman dont la plus fréquente interprétation est celle de l'allégorie d'un scientifique puni par dieu pour l'usurpation de la prérogative divine de la création¹⁵? Pourquoi le premier éveil d'un homme ressuscité par la science n'est-il pas traité comme un moment triomphant et joyeux ? Et est-ce que cette vision technophobe parle véritablement des vues de l'auteur sur le futur? Dans son article « Frankenstein and the origins of Science Fiction », Brian Stableford souligne que la raison principale pour la tournure des événements du roman n'a rien à voir avec le sujet lui-même, mais plutôt avec la consigne de départ stipulée par Lord Byron, celle d'écrire une histoire d'épouvantes¹⁶. C'est seulement pour cette raison que l'action gravite toujours autour de moments de terreur. Stableford conclut son chapitre par un questionnement : que se serait-il passé si Mary avait mis de côté la consigne de Lord Byron ? Comment est-ce que les aventures de Victor Frankenstein et sa création se seraient-elles déroulées ? Le roman est tel qu'il est, et le genre de la science fiction naît sur une thématique d'ambivalence envers la science qu'il gardera toujours. Ce genre prend progressivement son envol et devient clairement une manifestation directe de l'impact de la révolution industrielle, son catalyseur. Toutefois, la première utilisation du terme n'arrive qu'en 1851 — l'année de la première Exposition Universelle et celle de la mort de Mary Shelley seulement trois mois avant l'ouverture — grâce à l'écrivain anglais William Wilson:

« Campbell (le poète écossais Thomas Campbell) dit que la ' fiction dans la poésie n'est pas l'opposé de la vérité, mais sa douce et enchanteresse ressemblance'. Ceci est particulièrement applicable à la Fiction de la Science (org. Science-fiction), dans laquelle les vérités révélées par la Science peuvent être mêlées à une histoire agréable qui peut être en soi poétique et vraie – faisant ainsi circuler le savoir de la poésie de la Science, habillée dans le costume de la Poésie de la Vie.»¹⁷

15 Brian STABLEFORD, « Frankenstein and the Origins of Science Fiction », dans David SEED, op. cit., p. 46.

16 Ibid, p.53

17 Traduction de l'auteur. Original : « Campbell (the Scottish poet Thomas Campbell) says that 'Fiction in Poetry is not the reverse of truth, but her soft and enchanting resemblance.' Now this applies especially to Science-fiction, in which the revealed truths of Science may be given, interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and true – thus circulating a knowledge of the Poetry of Science, clothed in a garb of the Poetry of Life.' » Cité dans Edward JAMES, « Science-fiction by Gaslight : an introduction to English-language Science-fiction on the Nineteenth Century », dans David SEED, op. cit., p. 28.

La fiction d'un cadrage qui « se casse »

Chez Wilson on retrouve ainsi déjà une réflexion sur l'idée de la création d'un récit attrayant autour de la science entraînant un sentiment d'émerveillement. Il pense que cette « fiction de la science » pourrait être un moyen de transmission ludique des vérités (scientifiques) et accomplirait donc un certain rôle éducatif ou d'introduction des lecteurs à la modernité technologique. Il n'est pas surprenant que la genèse du genre et le besoin de ces histoires instructives du progrès scientifique se retrouvent au XIXe siècle en Angleterre. La dramatique croissance du premier pays industrialisé du monde plonge ses habitants dans un nouveau cadre de vie en dehors de toute référence antérieure. C'est le siècle du métier jacquard et de la batterie (1800), de la locomotive de Trevithick (1804) et celle à la vapeur de Stephenson (1814), de la photographie à l'aide de la chambre obscure de Niepce (1814) et du daguerréotype (1837), de la machine à écrire (1829), du télégraphe (1837), de la pasteurisation (1856), de l'ascenseur à « parachute » d'Otis — démontré de façon spectaculaire pendant l'Exposition Universelle de 1853 — de la dynamite de Nobel (1866), du téléphone de Bell (1876), de l'automobile de Karl Benz et de la mitrailleuse de Harim Maxim (1885), du cinématographe des frères Lumière (1895) et du premier décollage motorisé mais non contrôlé d'Ader (1897)¹⁸.

Toutefois, la révolution industrielle n'est pas simplement acceptée par l'ensemble de la société. Au XVIIIe siècle par exemple, on l'associe plutôt à l'imagerie de l'enfer¹⁹. Dans son ouvrage *Breaking Frame. Technology and the Visual arts in the Nineteenth Century*, Julie Wosk montre que dans l'Angleterre du XIXe siècle la technologie n'était pas confortablement implantée dans le milieu social et culturel. De nombreux citoyens souffrent de troubles d'adaptation à ce nouveau monde, le percevant comme une sorte de cauchemar technologique dans lequel les hommes sont écrasés par l'échelle gigantesque des nouvelles machines, effrayés par la vitesse des nouveaux moyens de transport, terrifiés par leur possible explosion imminente ou engloutis par la pollution qu'elles produisent. Ainsi, aucun de leurs « cadres » psychologiques antérieurs — Wosk emprunte ce terme au sociologue américain Erving Goffman²⁰ — n'aident ces habitants à comprendre la vie industrialisée. La désorientation et la dislocation deviennent ainsi des thèmes majeurs dans l'art du XIXe siècle²⁸.

Une étude par Edward James des oeuvres de science-fiction publiées en anglais entre 1801 et 1900 montre qu'il existe une forte corrélation entre l'augmentation des publications de tels ouvrages et la croissance du rythme du changement

18 Le rythme effréné du changement est également visible en regardant le nombre de brevets enregistrés dans le XIXe siècle dans les principaux pays industrialisés du monde. Voir par exemple B. ZORINA KAHN, « An Economic History of Patent Institutions », *Economic History Association* (en ligne), <https://eh.net/encyclopedia/an-economic-history-of-patent-institutions/> consulté le 30 septembre 2015.

19 Ill LINGENDER, Francis Donald, *Art and the Industrial Revolution*, Londres: N. Carrington, 1947, cité dans Julie WOSK, *Breaking Frame. Technology and the Visual arts in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, New Jersey, 1992, p. 12.

20 Erving GOFFMAN, *Frame Analysis*, New York: Harper Row, 1974.

technologique. Ce besoin de spéculer sur le futur augmente dans la culture populaire notamment à partir de 1863, quand la carrière de Jules Verne — un des piliers du futur genre de la science fiction — décolle en France puis dans le monde entier. Publiés chez l'éditeur Jules Hetzel, ses *Voyages extraordinaires*. Les mondes connus et inconnus vont mettre en scène des protagonistes voyageant sur notre planète (de l'Amérique Latine à l'Antarctique), en son centre, sous ses océans et jusqu'à sa lune. L'impact de ses ouvrages, publiés au rythme d'un ou deux par an, est phénoménal. Rapidement traduit en Anglais, *Voyage au centre de la Terre* (1864) apparaît à Londres en 1872 et à New York deux ans plus tard ; *De la Terre à la Lune* (1865) arrive aux Etats-Unis en 1869, tandis que *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870) est publié des deux côtes de l'Atlantique anglophone en 1873²¹.

Souvent, son héros n'est pas l'humain, mais une machine permettant une toute autre exploration du monde, telle que son sous-marin Nautilus. Publiées en tant que « romances scientifiques », sa prose est souvent teintée d'une note pédagogique, avec des passages entiers tournant autour de ses « gadgets » et présentant des notions factuelles (extrapolées ou non) de la science de l'époque. Ses histoires servaient ainsi à ses jeunes lecteurs d'introduction aux sciences. Vers la fin du siècle et de l'autre côté de la Manche, c'est l'oeuvre de H.G. Wells qui marquera, aussi fortement, cette branche de la fiction. Lui aussi croyait au pouvoir de la science pour améliorer la vie de l'humanité, mais en contraste avec son homologue français, il était également pleinement conscient de son potentiel de destruction. Son regard et ses histoires — la plus connue étant *The Time Machine* (1895) — seront ainsi profondément différents, mettant l'accent non pas sur l'objet innovant en lui-même, mais surtout sur l'impact qu'il aura sur l'humain.

Il faut toutefois attendre jusqu'en 1929 pour constater la ré-apparition et la popularisation du terme de science-fiction proprement dit, dans une publicité de la revue américaine pulp *Air Wonder Stories* éditée par le célèbre Hugo Gernsback. Edward James note, qu'à partir de ce moment, il n'y a eu que peu d'opposition à son usage aux Etats-Unis, la seule interrogation restant sur l'utilisation ou non d'un trait d'union entre les deux mots²². Grâce à sa facilité de traduction dans de nombreuses langues, le terme est vite adopté sur le vieux continent par la France, la Suède ou encore les Pays-Bas. En Allemagne, le terme local utopische Romane offre une meilleure résistance pendant quelques années, mais se retrouve également remplacé. Au Japon il est adopté sous son acronyme « SF ». Cette abréviation est un fait commun depuis ses débuts, plusieurs versions d'écriture existant à travers les années comme « stf »²³, « sf », « SF » ou « S-F ». En 1954 Forrest J. Ackerman introduit la version « sci-fi », en référence au « hi-fi » en vogue à l'époque. Le terme est vite employé avec une teinte péjorative désignant la science-fiction commerciale de basse qualité, mais se retrouve souvent

21 Ce paragraphe est basé sur JAMES Edward, *History of Science Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 1994, p. 15.

22 Edward JAMES, *Science-fiction in the XXth Century*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, p. 9-11.

23 Terme qui voulait dire « scientification », terme inventé par le même Hugo Gernsback qui a précédé l'utilisation de la syntagme actuelle.

employé dans l'industrie du cinéma. Peu à peu, l'acronyme SF devient même plus intéressant que le terme d'origine, car il peut être décliné différemment selon chaque auteur comme « speculative fiction » (fiction spéculative), « science fantastique » ou « structural fabulation » (affabulation structurale).

Début de la critique: la littérature d'idées.

Le début de la critique de la science-fiction a lieu à travers les éditoriaux apparus dans les revues pulp à partir de la deuxième moitié des années 1920. Les écrits de Hugo Gernsback et John Campbell ont un impact déterminant pour la direction que la SF prend jusqu'aux années 1950. Leur point de vue est similaire et le genre semble avoir dès ses débuts un rôle hybride, celui de mélanger la non-fiction (d'origine scientifique) avec les romances imaginaires, offrant ainsi de l'éducation pour tous à travers le loisir²⁴. Gernsback, un grand défenseur d'une fiction « type Verne » mettant au centre de la scène les « gadgets » technologiques eux-mêmes, prescrit les doses idéales pour chaque composante dans ce type d'histoires: « 75% littérature, 25% science ». En revanche, le plus jeune Campbell militait pour de la science-fiction « moderne » descendante plutôt de la pratique de H.G. Wells où la machine passe au second plan, le devant étant pris par les habitants de ces mondes extrapolés. Malgré ce changement de regard, le lecteur idéal de Campbell est toujours le chercheur lui-même. Dans cette optique, la SF aurait sa place dans la pensée scientifique et la recherche, stimulant l'avènement et le développement de nouvelles idées²⁵. À cette époque, le genre est donc principalement perçu comme une littérature d'idées, le véhicule littéraire ou le style de l'écrivain n'ayant pas d'importance. Aujourd'hui ce point de vue perdure et se cristallise autour d'oeuvres appartenant à la hard science-fiction ou la SF dure. Dans cette sous-catégorie, l'inexactitude scientifique détectable a valeur de défaut littéraire majeur.

Mais les scientifiques étaient-ils vraiment attirés par cette littérature, et si oui, pourquoi? Dans un article d'époque, publié dans le *Bulletin of the Atomic Scientists* en 1957, Arthur S. Barron cite des études contemporaines²⁶ qui soulignent le fait que les scientifiques et les techniciens, souvent abonnés aux meilleures revues, composaient la vaste majorité du public de la SF. De plus, il ne s'agissait pas de lecteurs passifs et isolés, mais d'un groupe particulièrement actif, organisé autour de clubs de lecture et de fanzines. Quelques chercheurs deviennent même auteurs, tels que Arthur C. Clarke

24 Edward JAMES, « Before the *Novum* », dans Patrick PARRINDER (dir.), *Learning from other worlds*, Liverpool: Liverpool University Press, p. 22.

25 Cette caractéristique a été parfois exploitée même politiquement: dans l'Union Soviétique, avant le lancement du Sputnik, les écrivains de SF étaient forcés de respecter la règle du « près-de-la-cible », c'est à dire que leurs écrits devaient comprendre seulement des innovations réelles qui étaient déjà en test dans les laboratoires scientifiques. Voir Edward JAMES, *Science-Fiction in the XXth Century*, op. cit., p. 74

26 Arthur S. BARRON, « Why do scientists read science-fiction? », *Bulletin of the Atomic Scientists*, vol. XIII, no.2, février 1957, p. 62-65, 70. L'article n'offre pas des chiffres précis ou de références, mais quelques années auparavant le même auteur mentionne les résultats d'autres études: 30 à 40% des lecteurs de la science-fiction était des professionnels de la science, 15% des femmes au foyer, le reste comprenait majoritairement des étudiants universitaires, tandis qu'un faible pourcentage comprenait des lycéens. Voir Arthur S. BARRON, « Growth in Science-Fiction and Fantasy in Book Form », *Publishers Weekly*, no.154, 25 décembre 1948, p. 2466-2467.

ou Isaac Asimov. Pour Barron l'explication de l'intérêt porté sur ce genre par un groupe précis repose sur trois raisons. Premièrement, dans ces ouvrages le scientifique est présenté comme une figure prestigieuse, un membre de l'élite qui possède un grand pouvoir politique et sociale, un être moralement supérieur assumant souvent le rôle du sauveur de notre espèce, capable de résoudre les problèmes créés par la faiblesse humaine. Deuxièmement, la science-fiction permet la vocifération des critiques du monde scientifique par rapport aux usages de la science et de la technologie pour des fins anti-humaines. Suite à la réalité de la guerre atomique, leur ressentiment s'oriente contre ceux d'entre eux qui sont désintéressés des conséquences morales de leur travail, contre l'état et son armée et contre le courant contemporain anti-intellectuel de la société américaine. Malgré ce noyau revendicatif, la science-fiction n'est pas une littérature pessimiste et elle offre la possibilité de réaffirmer les valeurs fondamentales de la science: l'ordre de l'univers, l'importance suprême de l'intellect dans la résolution des problèmes humains, l'universalité de la science, ainsi que la résilience et la perfectibilité de l'être humain.

Outre les éditoriaux des pulps, la « pré-histoire » de la critique de la science-fiction passe aussi par des critiques ponctuelles de livres, souvent réalisées par et pour la communauté SF, où le style et la valeur littéraire étaient considérées sans importance, les idées prenant toujours le dessus. Toutefois, un petit nombre de revues critiques de la SF voient le jour à la fin des années 1950 aux États-Unis avec l'arrivée de *Foundation* éditée par Tom Clareson, et au milieu des années 1960 en Angleterre avec le *SF Horizons* de Brian Aldiss et Harry Harrison. Le succès de cette revue peut être mesuré par rapport au nombre total de numéros publiés: deux. Même si la publication de Clareson connaît une vie plus longue, elle se concentrait surtout sur les auteurs « classiques » et ne portait pas beaucoup d'attention à la production contemporaine. Son manque de visibilité d'un point de vue académique et son nombre restreint de copies distribuées ne permettent pas à la revue d'avoir un grand impact, et en font un bon exemple de l'état de la critique à cette époque: une communauté tournée vers elle-même et l'ignorance presque totale du milieu académique.

Ce sont pour ces raisons que les écrivains eux-mêmes essaient de créer un cadre pour leur pratique. En guise de définition du genre, Robert Heinlein offre en 1947 ses fameux cinq préceptes: (1) les histoires de science-fiction doivent présenter au lecteur des conditions différentes de la réalité; (2) ces conditions nouvelles doivent être une partie essentielle de l'histoire; (3) l'intrigue doit se baser sur un problème humain (4) qui est créé par ou indispensablement lié aux nouvelles conditions; (5) aucune certitude ne doit être violée et si une théorie contraire aux connaissances actuelles est introduite, elle doit alors être rendue plausible d'une manière satisfaisante²⁷. Il continue cette explication en stipulant que dans son propre travail il a probablement enfreint chacune de ses « règles ».

Brian Aldiss, dans la posture d'écrivain de science-fiction, figure principale de la New Wave britannique et auteur de nombreuses anthologies sur la science-

27 cité dans Edward JAMES, *Science-Fiction in the XXth Century*, op. cit., p. 58.

fiction, nous offre en 1973 sa propre définition : « La science-fiction est la recherche de la définition de l'homme (« du genre humain », révision 1986) et de son statut dans l'univers dans le cadre avancé mais confus de nos connaissances (scientifiques), et suit les caractéristiques du moule (« registre », révision 1986) Gothique ou post-Gothique »²⁸. Son point de vue se distance des idées pédagogiques de Gernsback et Campbell qui pensaient que les bases du genre reposaient sur une utilisation précise de la science, validée par ses lecteurs, de vrais ingénieurs et chercheurs inspirés à leur tour pour inventer le prochain « gadget ». Pour Aldiss « la science-fiction est écrite pour les scientifiques dans la même mesure que les histoires de fantômes sont écrites pour les fantômes »²⁹. Le roman de science-fiction ne partage pas le même but que le roman gothique, mais recèle la même atmosphère car l'ère romantique, tout comme les scientifiques modernes, avait un faible pour l'inexplicable. L'appétit humain pour la frayeur et le mystère qui était d'antan satisfait par la religion passe, suite à la révolution industrielle, dans les mains de personnages tels que Victor Frankenstein, capables d'investiguer les mystères de l'existence de l'humanité et d'ouvrir la porte de l'émerveillement. Pour Aldiss la science-fiction est l'avatar moderne du gothique, ainsi que d'autres formes de littérature ancienne: l'histoire mythologique, le conte de voyageur, l'hagiographie et la romance médiévale. Dans la lignée des idées d'Aldiss, le critique Cornel Robu note que le concept du sublime, grand principe esthétique de la période Romantique, associé avec les sentiments de terreur, d'horreur, de mystère, est également un élément clef de la majorité des écrits classiques de science-fiction³⁰.

Darko Suvin: distanciation, cognition, novum.

Pendant la période mouvementée de 1968, il n'est pas anodin de noter que certains étudiants scandaient « M. Spock président »³¹ et demandaient l'introduction dans les universités de cours de science-fiction, y compris dans des cursus non-littéraires comme la sociologie³². Il faut savoir qu'à l'époque le monde académique n'avait que du dédain envers le genre, le considérant comme étant trop trivial pour être digne d'étude. Quasiment aucun professeur ne souhaitait s'abaisser dans les eaux terreuses de la para-littérature. Mais ce tournant culturel a fait que ceux qui ont osé se pencher sur le sujet — comme l'académicien croate Darko Suvin —

28 Brian ALDISS, op. cit. Original : "Science-fiction is the search for a definition of man (mankind, 1986 revision) and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould (mode, 1986 revision)."

29 Voir Edward JAMES, *Science-fiction in the XXth Century*, op. cit., p. 61.

30 Cornel ROBU, « A Key to Science-fiction: The Sublime », *Foundation*, no. 42, 1988.

31 Ce slogan était chanté par les étudiants de CalTech lors d'une manifestation inédite au mois de janvier contre l'intention de la chaîne NBC d'annuler la série Star Trek. Voir Jim COOPER, « 'Star Trek' gains CalTech support », *California Tech*, 11 janvier 1968, p. 1 et Scott HARRISON, « From the Archives: 1968 protest against possible Star Trek cancellation », *LA Times* (en ligne), 20 juin 2017, URL: <http://www.latimes.com/visuals/photography/la-me-fw-archives-1968-protest-against-possible-star-trek-cancellation20170524-story.html>

32 À titre d'exemple, on peut citer l'ouvrage de John MILSTEAD, Martien Harry GREENBERG, Joseph OLANDER, Patricia WARRICK, *Sociology Through Science Fiction*, New York: St. Martin's Press, 1974.

passèrent subitement du statut d'« anomalies » ou d'« excentricités » académiques, à celui de « stars » courtisées pour leur « rare » expertise par les grandes universités internationales. Suvin, par exemple, parvient à enseigner à l'université McGill au Canada où il commence à écrire ce qui sera son ouvrage pionnier *Metamorphoses of Science-fiction*, la pierre angulaire de toute étude académique future sur le genre³³. À travers les années 1970, de nombreux chapitres du livre furent publiés dans plusieurs revues spécialisées telles que *Foundation*, *Science-Fiction Studies*³⁴ ou *Comparative Literature Studies*, Suvin devenant rapidement la liaison tant attendue entre le monde académique et le genre de la SF. Depuis, tout article ayant besoin d'une définition de la science-fiction passe par la formulation de Suvin:

« La SF est un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et dont le principal dispositif formel est un cadre imaginaire alternatif à l'environnement empirique de l'auteur...et se distingue par la dominance narrative ou l'hégémonie d'un novum³⁵ fictionnel validé par de la logique cognitive. »³⁶

Les bases de la définition de Suvin reposent ainsi sur deux termes unanimement acceptés « novum » et « distanciation », et un troisième plus controversé, celui de « cognition ».

1. Le novum et la littérature super-informationnelle

Parce que la SF s'engage dans la construction de mondes alternatifs³⁷ qui doivent tenir debout face à un questionnement cognitif, le lecteur se trouve souvent face à une littérature super-informationnelle. Parmi cette pléthore d'éléments qui composent l'univers de l'oeuvre, quelques uns signalent le départ intentionnel du monde empirique. Cette « information discrète pouvant être reconnue comme non-vraie (début de la distanciation), mais aussi non-dissemblable à la réalité, non-complètement (dans l'état actuel de connaissance) impossible (validée par la

33 Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science-fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1979. Ouvrage traduit et publié en français deux ans auparavant: Darko SUVIN, Gilles HÉNAULT (trad.), *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal: Presses de l'Université de Québec, 1977. Voir Horst PUKALLUST, Darko SUVIN, « An Interview with Darko Suvin: Science Fiction and History, Cyberpunk, Russia... », *Science Fiction Studies*, no. 54, vol. 18, juillet 1991, consulté en ligne le 25 avril 2018 sur Depauw University, URL: <https://www.depauw.edu>.

34 fondée en 1973 et toujours publiée aujourd'hui trois fois par an, Darko Suvin est l'éditeur de cette revue entre 1973-1980. Elle est considérée comme le plus « théorique », le plus respectable des journaux académiques sur la science-fiction.

35 *novum* — pluriel *nova*, parfois *novums* — vient du latin et se traduit par 'nouveau, étrange'. Ce terme est utilisé ici pour définir une 'nouveau', une 'innovation'. Darko Suvin emploie le pluriel « nova », tandis que Edward James le considère moins compréhensible et met en avant la forme « novums ». Dans cet ouvrage, c'est le pluriel « novums » qui sera utilisé.

36 cité dans SUVIN, Darko, *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science-Fiction and Political Epistemology*, Bern: Peter Langue, 2010, p.67, publié pour la première fois dans SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science-fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven : Yale University Press, 1979. Original : « SF is a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment' »

37 en anglais le terme souvent employé est celui de *worldbuilding*.

cognition) »³⁸ est appelée par Suvin *novum*³⁹. Venant du Latin et signifiant « chose nouvelle », « nouveauté » ou « innovation », ce détail est hégémonique, c'est-à-dire responsable d'un changement central et significatif dans l'univers proposé ou au moins dans quelques aspects cruciaux de celui-ci, déterminant ainsi l'ensemble de la logique narrative développée par la suite.

Les lecteurs de SF lisent ainsi le texte de la même manière qu'un polar. A partir de quelques indices, ils doivent reconstruire petit à petit le monde que l'auteur leur propose⁴⁰. Le degré de changement par rapport au monde empirique est variable, allant de la simple présence d'une nouvelle invention type « gadget », à l'apparition d'un nouveau genre de relation entre les personnages, en passant par un déplacement spatio-temporel de l'action. Suvin met toutefois en garde contre les pseudo ou plutôt les faux novums, des informations qui présentent une version nouvelle et améliorée d'un aspect du monde empirique, mais d'une façon superficielle, anecdotique ou pas vraiment nécessaire.

Edward James remarque que le mot *novum* est un terme à travers lequel la critique littéraire du genre parle d'un phénomène classique présent dans toutes les histoires SF, celui-ci commençant toujours avec la question « Que se passe-t-il si...? »⁴¹. Ainsi le genre peut être vu comme étant de la fiction historique, celle d'histoires alternatives ou futures que nous pourrions ne pas connaître⁴², définissant ainsi que l'histoire est le résultat d'une série presque infinie d'accidents et de choix⁴³ qui à tout moment aurait pu aller dans une autre direction. Le *novum* est la marque de cette réalité alternative située dans un temps historiquement différent, caractérisée par l'existence de relations et de normes socio-culturelles différentes, révélées par la narration⁴⁴. De ce point de vue, la SF concerne autant l'histoire que la science.

Pour Suvin, l'interprétation d'un *novum* passe par une série d'étapes: (1) d'abord, les objets et les figures qui se trouvent dans le texte doivent être évalués par rapport au monde alternatif proposé; (2) ces mêmes objets et figures seront ensuite

38 Darko SUVIN, *Defined by a hollow*, op. cit., p. 67.

39 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 63.

40 Suvin note, à travers les observations de Rafail Nudelman, qu'il y a une différence fondamentale dans la structure de l'intrigue des polars, et celle des textes SF. Dans les histoires de détectives, il s'agit de structures linéaires d'aventures, le dénouement faisant ainsi que l'univers revient à l'ordre et à l'équilibre. Dans le texte SF, le monde alternatif est dénaturé par l'intrigue, engendrant une modification permanente dans tout l'univers de la fiction. Voir Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 79.

41 Edward JAMES, *Science-fiction in the XXth Century*, op. cit., p. 108.

42 Ibid, p. 113.

43 Ces moments décisifs d'inflexion dans le fil d'événements sont appelés par écrivains de la SF comme des points *Jonbar*, terme inspiré du personnage John Barr dans le roman SF *La Légion du Temps* (1938, revu en 1952) par Jack Williamson. Dans le roman, l'enfant John Barr est dans un champ et va prendre dans ses main soit un aimant, qui va le pousser à s'intéresser à une vie scientifique l'amenant à la création d'un monde du bien qui s'appellerait *Jonbar*, soit un caillou, ce qui ferait sombrer Barr dans l'oubli et laissant s'élever le monde *Gyronchi* — dominé par le mal. Jack WILLIAMSON, « The Legion of Time », *Astounding Science-fiction*, mai-juillet 1938, revu et publiée en format livre à Reading: Fantasy Press, 1952.

44 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 71.

reportés à leurs éléments correspondants ou opposés dans le monde empirique de l'auteur et celui du lecteur implicite; (3) enfin la globalité du monde alternatif est mise en relation avec le monde empirique⁴⁵. Ainsi, ce processus d'interprétation analogique aide à déterminer les qualités esthétiques du texte SF, à travers une forte densité et une grande richesse d'objets et d'agents qui composent un microcosme conçu comme un commentaire sur le monde empirique de l'auteur⁴⁶.

2. La distanciation, entre *ostranenie* et *V-Effekt*

Suvin tire sa compréhension du terme distanciation d'abord depuis les concepts des formalistes russes approfondis ensuite par les recherches du théâtre Brechtien qu'il connaît bien, étant l'auteur de plusieurs ouvrages académiques sur le sujet. Il s'accroche ainsi d'abord au principe d'*ostranenie* développé en 1917 par Viktor Shklovsky, définissant une technique artistique qui présente au public des choses communes dans un cadre non-habituel ou étrange pour ainsi augmenter la perception du familier. Pour Shklovsky, ce procédé est fait à travers des opérations formelles précises, telles que des dispositifs stylistiques localisés au niveau du texte sous la forme par exemple de narrations non-habituelles. Selon lui, toute l'histoire de l'art peut être lue comme une boucle permanente de canonisation — « désautomatisation » des styles. Ce qui aujourd'hui est considéré révolutionnaire, sera normal demain, puis canonisé. Les choses redeviennent étranges seulement s'il y a un processus conscient de changement des normes établies⁴⁷.

Le deuxième héritage de la « distanciation » de Suvin provient du terme *Verfremdung* ou le *V-Effekt* employé par Bertolt Brecht, dramaturge allemand et théoricien principale du Théâtre Epique⁴⁸, qui poursuivait la production de « pièces de théâtre pour l'ère scientifique »⁴⁹. Pour Brecht, une pièce de théâtre ne doit pas permettre au spectateur de s'identifier émotionnellement avec les personnages ou l'action, mais plutôt provoquer une introspection rationnelle et une vision critique de l'action sur scène. Ce détachement est facilité par une série de dispositifs théâtraux, tels que l'introduction d'un narrateur, l'usage de fortes lumières sur scène et en salle, le fait de s'adresser directement aux spectateurs, ou l'interruption de l'action par des chansons. Brecht rappelle sans cesse au public que la pièce de théâtre est une représentation artificielle de la réalité et non pas la réalité elle-même. L'automatisme de la perception

45 Patrick PARRINDER, « Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction », dans Patrick PARRINDER (dir.), *Learning from other worlds*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 47.

46 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 80.

47 Simon SPIEGEL, « Things made strange: On the concept of « estrangement » in Science-Fiction Theory », *Science-fiction Studies*, vol. 35, no. 3, novembre 2008, p. 370.

48 style théâtral développé dans la première moitié du XXe siècle en Allemagne en réaction au théâtre « naturaliste » développé par Constantin Stanislavski où l'auditoire devait être absorbé complètement dans le monde fictif du spectacle présent. Brecht considère le théâtre naturaliste comme une évasion de la réalité qui amène le public à être complaisant. En revanche, le théâtre épique doit provoquer une activité chez le spectateur, le conduire à former ses opinions, le confronter au spectacle présenté, et le pousser à changer ensuite le monde réel.

49 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 6

est ainsi rompu, et même si l'action est composée d'une série d'événements communs, ceux-ci ne sont plus perçus de manière familière, la distanciation du sujet permettant de révéler les processus socio-politiques contemporains, de reconnaître l'injustice sociale et l'exploitation et de motiver le spectateur à s'engager pour changer le monde réel. Le but est donc politico-didactique⁵⁰, car le spectateur réalise que les choses ne doivent pas être telles qu'elles le sont, que tout état courant est non pas une vérité naturelle et immuable mais simplement le résultat de processus historiques et que le changement est possible. Pour Shylovsky et Brecht, la distanciation est ainsi un artifice stylistique qui guide la façon dont l'action est communiquée.

Dès le départ, Suvin souligne le fait que la science-fiction implique également une opération de distanciation, cette fois-ci nécessairement validée par la cognition⁵¹. Comme le V-Effekt, les textes SF déclenchent chez le lecteur une opération de référencement constante entre son monde empirique⁵² et l'univers proposé par les oeuvres. Jusqu'à l'aube de la révolution industrielle, ce décalage était signalé par une opération spatiale, l'action ayant lieu sur l'île du capitaine Nemo ou celui du dr. Moreau, sur la lune de Lucian ou celle de Swift, au Paradis Terrestre ou dans la Vallée des Morts de Gilgamesh, l'ailleurs court-circuitant ainsi l'automatisme de perception sur la réalité. Depuis le XVIIIe siècle, cet ailleurs devient temporel, souvent représenté par le futur. L'appel à l'action de Brecht se retrouve aussi dans la vision de Suvin car les mondes de la SF ne sont pas de simples miroirs, mais plutôt des creusets, qui peuvent amener à la création de quelque chose de nouveau. Cette attitude de distanciation de l'empirique ou du naturalisme, confrontant un système de normes connu avec un point de vue qui implique l'existence d'un autre système, représente le cadre formel de la SF. La distanciation dans la SF n'a pas seulement pour rôle de nous surprendre momentanément avec un monde en apparence inconnu⁵³, elle est également censée affecter notre point de vue sur notre propre condition.

3.1. La cognition. Faut-il succomber aux impératives du « réel »?

« One of the most significant potentialities of SF as a form is precisely this capacity to provide something like an experimental variation on our own empirical universe. »⁵⁴

« Le travail de connaissance vise une vérité approximative, non une vérité absolue. »⁵⁵

50 Patrick PARRINDER, « Revisiting », op. cit., p. 39.

51 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit., p. 4.

52 afin d'éviter d'employer le terme « réalité » (existence indépendante de tout observateur ou groupe d'observateurs) trop difficile à déterminer par rapport au sujet traité, Darko Suvin préfère utiliser la notion « d'environnement empirique ».

53 Patrick PARRINDER, « Revisiting », op. cit., p. 40.

54 « Une des potentialités les plus importantes de la SF en tant que forme est précisément cette capacité à offrir quelque chose de l'ordre d'une variation expérimentale de notre propre univers empirique », Frederic JAMESON, *Archaeologies of the Future*, Londres, New York: Verso, 2007 (2005), p. 270.

55 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: éditions du Seuil, 2015 (1970), p. 27

Même si la science-fiction n'est pas le seul genre non-naturaliste à utiliser la distanciation — on retrouve ce même trait dans le mythe⁵⁶, le conte⁵⁷, le pastoral⁵⁸ et le fantasy⁵⁹ — il ne fait pas partie de la catégorie de littérature métaphysique. Ce qui l'écarte selon Suvin de ces autres genres est la cognition ou la validation de l'opération de distanciation effectuée en rapport avec le point « zéro » d'un système de coordonnées définies par le monde empirique. Le cadre imaginaire proposé n'est pas nécessairement probable, mais au moins possible selon un jugement cognitif.

Jusqu'aux années 1930, la vulgarisation scientifique et la prédiction technologique étaient employées à une large échelle dans les textes SF, renvoyant à une évaluation principalement rapportée aux sciences naturelles. Pour Suvin cette littérature de « gadget », si populaire aux Etats-Unis et même en URSS à l'époque Stalinienne, avait un rôle nécessaire et louable de popularisation, mais reste juvénile, immature et limitée, affectée fortement par la perte du prestige des sciences positivistes après les deux guerres mondiales. Mais lors de la deuxième moitié du XXe siècle la SF se développe vers la sphère plus généreuse des sciences humaines, comme l'anthropologie ou la cosmologie. La SF moderne cherche à offrir des sources de plaisir plus profondes, en provoquant des cognitions complexes et sur des sujets larges, en amenant sur scène la politique et la philosophie, questionnant du point de vue anthropologique l'usage et l'effet de la connaissance, explorant la philosophie de la science et développant une appétence particulière pour l'analyse de l'échec des environnements alternatifs proposés. Le genre semble assumer une mission de cartographie des alternatives possibles du monde empirique, sous la forme de diagnostics, d'avertissements, et ces appels sont destinés non seulement à faire comprendre mais surtout à faire agir. La simple réflexion décalée de la réalité n'est pas suffisante. La SF arrive à dépasser l'ostranenie observatrice et passive de Shylovsky, incarnant pleinement le V-effekt activiste Brechtien. Ces alternatives possibles sont

56 Pour Suvin le mythe est une approche hors-temps et religieuse qui regarde au-dessus ou en-dessous du monde empirique. Caractérisé par des relations humaines présentées comme statiques, immuables et déterminées par des lois surnaturelles, le mythe contraste avec la caractéristique principale de la SF qui met l'accent sur le temporaire, le changement et le questionnement du *statu quo*. Voir Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit, p. 7.

57 comme la SF, le conte questionne aussi l'univers empirique de l'auteur mais le cadre alternatif qu'il propose est indifférent aux possibilités cognitives. Tout est possible dans les contes, car les contes sont manifestement impossibles. Voir *ibid*, p. 8.

58 le pastoral est en effet le genre le plus proche de la science-fiction, employant des techniques similaires, mais étant basé sur "des fondations insuffisantes". Voir *ibid*, p. 9.

59 Si pour Suvin, le mythe, le conte et le pastoral sont considérés simplement comme des genres différents de la SF, en expliquant de manière neutre leurs contrastes ou leurs points communs, la respectabilité de l'étude académique de la SF passe obligatoirement par une décontamination et une vilification de la *fantasy*. Suvin la considère comme un genre impur, un « ectoplasme noir », parasitique et vampirique, qui ne réussit pas à établir son propre monde malveillant, créant à la place une tension grotesque entre des phénomènes super-naturels arbitraires et les normes empiriques qu'ils infiltrent. Son attaque est motivée par une nécessité apparemment primordiale de séparer les deux genres, souvent confondus dans les yeux des lecteurs, des éditeurs et même des critiques, afin d'anoblir aux yeux de l'académie la SF. Si la SF est digne d'étude parce qu'il est un genre cognitif, le péché du *fantasy* est exactement cette hostilité anti-cognitive au monde empirique auquel il se greffe. Les mots de Suvin sont tellement forts qu'un critique estime même qu'il essaye de « vomir le fantastique du corps de la SF ». Voir Patrick PARRINDER, « Revisiting », op. cit, p. 38 et Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit, p. 8, 24.

ainsi articulées comme des critiques et parfois même des satires actives, demandant que leur appel engendre des transformations dynamiques du monde empirique⁶⁰.

Tout comme les fondements philosophiques de la science moderne, la distanciation cognitive combine la croyance en la potentialité de la raison avec le doute méthodique⁶¹. A force d'insister sur des thèmes et des sens particuliers, ce type de fiction souffre parfois d'une certaine perte de liberté⁶², mais c'est précisément ces contraintes qui peuvent devenir ses facteurs esthétiques principaux. La consistance de l'extrapolation, la précision de l'analogie, la diversité des références sont les plaisirs spécifiques du genre.

3.2. Logique vs. effet cognitif

« (...) the no-man's land now is littered with the burnt-out hulks of spaceships and the scorched bones of dragons (...) »⁶³

Quelle est la relation entre la distanciation et la cognition? Si Suvin parle d'une co-présence et d'une interaction, Carl Freedman l'explique plus clairement en la considérant comme une dialectique. La distanciation propose un univers fictif alternatif, en refusant de considérer le monde empirique comme acquis, créant d'une manière implicite ou explicite une interrogation critique sur ce dernier. L'opération de cognition permet au texte SF de justifier son monde fictif et ses connections et déconnections avec le monde empirique. Une faible distanciation et une forte opération de cognition nous dirige vers une littérature réaliste, tandis que l'inverse, une forte distanciation et une faible opération de cognition, évoque le fantasy⁶⁴, une distanciation irrationnelle⁶⁵.

C'est précisément à ce moment, en invoquant une rationalité de la SF et une irrationalité du fantasy que le plus grand débat de la définition « suvinienne » apparaît. Comment cela se fait-ce que des vaisseaux spatiaux voyageant à une vitesse supersonique appartiennent à la SF et les dragons au fantasy alors que les scientifiques jugent les deux également impossibles⁶⁶? La « science » dans la science-fiction oblige-

60 Ibid, p.10.

61 Ibid.

62 Patrick PARRINDER, « Revisiting », op. cit, p. 40.

63 « le *no-man's land* est maintenant parsemé de coques brûlées de vaisseaux spatiaux et d'os de dragons calcinés », dans Rhys WILLIAMS, « Recognizing cognition: On Suvin, Miéville, and the Utopian Impulse in the Contemporary Fantastic », *Science-fiction Studies*, vol. 41, no.3, novembre 2014, p. 619.

64 La différence courante qui se fait entre les deux pourrait être résumée par cette citation datant de 2000 d'Arthur C. Clarke : « *La science-fiction est quelque chose qui pourrait arriver – même si souvent on ne le voudrait pas. Le fantasy est quelque chose qui ne pourrait pas arriver – malgré le fait qu'on voudrait souvent que ça arrive.* » L'écrivaine Miriam Allen Ford écrit dans la même lignée : « *La science-fiction aborde des possibilités improbables, le fantasy des possibilités plausibles.* »

65 Carl FREEDMAN, *Critical Theory and Science-fiction*, Middleton: Wesleyan, 2000, p. 16-17.

66 le débat n'est en effet pas porté sur l'appartenance à un genre précis, mais le fait qu'un texte appartenant à la para-littérature est digne ou non d'étude académique.

t-elle le texte à entretenir une relation rigoureuse et rationnelle avec la réalité elle-même? Il est bien connu que Jules Verne méprisait particulièrement la frivolité avec laquelle H.G.Wells présentait d'un ton sérieux ses impostures scientifiques, en contraste avec la précision que le français percevait dans son œuvre. On peut de même mentionner le refus d'Isaac Asimov de changer son histoire *The Dying Night* (1956) suite aux nouvelles découvertes qui contredisaient les descriptions astronomiques qu'il faisait de la planète Mercure. Carl Freedman va jusqu'à affirmer qu'il est même extrêmement commun pour les auteurs de science-fiction de construire leurs prémices sur des faits qu'ils savent incorrects⁶⁷. Alors, qu'est ce « bon sens générique » qui semble aider les auteurs et les lecteurs à naturellement encadrer les œuvres d'un côté ou d'un autre⁶⁸?

Pour Suvin, même si la « science est l'univers englobant la SF, sa motivation initiatrice et dynamisante »⁶⁹, la définition de la SF ne peut pas reposer sur son contenu ou ses données scientifiques précises et empiriquement vérifiables en laboratoire. La validation par cognition doit plutôt se reposer sur un corpus de cognitions déjà existantes, ou au moins être une sorte d' « expérimentation mentale », les prémices de l'univers alternatif suivant une logique scientifique courante. Ainsi il ne s'agit pas pour l'œuvre de nous proposer des « possibilités réelles » mais des possibilités conceptuelles cohérentes. C'est uniquement dans le contexte de la hard SF ou celle située dans un futur proche qu'une œuvre doit succomber aux impératives du « réel ».

Un autre point de vue largement cité par la communauté académique est de nouveau celui de Freedman, selon lequel le consensus scientifique n'est pas un critère que la SF doit satisfaire, car ce n'est pas de la cognition elle-même que le texte doit produire, mais plutôt un *effet cognitif*⁷⁰. L'« expérimentation mentale » induite par la lecture de l'œuvre de SF ne suit alors pas de logique scientifique. Ainsi, la SF n'est pas encadré dans une relation entre un texte et une logique cognitive empiriquement vérifiable, il s'agit d'un jeu de langage ludique et littéraire entre l'auteur et le lecteur basé non pas sur des prétentions scientifiques mais sur des suppositions plausibles, des illusions « scientifiques » qui doivent être valides uniquement à l'intérieur du texte. L'effet cognitif est en fait une action de persuasion: le lecteur se rend à l'autorité du texte car l'auteur paraît avoir la maîtrise du langage de la science⁷¹. La SF semble toujours contenir une forte dose — parfois même excessive — d'attraction pour la raison, cependant pour Freedman l'auteur ne doit pas nécessairement être un ingénieur travaillant chez CERN, simplement un homme de lettres capable d'utiliser de manière convaincante le bagout scientifique et de donner à l'intrigue un air précis. Freedman nuance d'avantage son point de vue en stipulant qu'aucun texte n'est

67 cité dans China MIÉVILLE, *Afterword : Cognition as ideology*, dans Mark BOULD, China MIÉVILLE (dirs.), *Red Planets. Marxism and Science-fiction*, Middletown : Wesleyan University Press, 2009, p.237

68 China MIÉVILLE, *Afterword*, op. cit, p. 234.

69 Darko SUVIN, *Metamorphoses*, op. cit, p. 67.

70 Carl FREEDMAN, op. cit., p. 20.

71 China MIÉVILLE, *Afterword*, op. cit., p. 235-238.

l'incarnation totale d'un genre, le fait d'être encadré dans le domaine de la SF implique que la distanciation cognitive n'est pas simplement présente, ni nécessairement totalisante, mais dominante.

Cependant, quelques années plus tard l'écrivain China Miéville va se servir de la réinterprétation de Freedman pour attaquer la définition suvinnienne dans un but inattendu : abattre le mur imaginaire qui sépare la SF et la fantasy, deux genres littéraires supposément bien distincts. Pour lui, les fondations sont trop faibles pour parler de (et surtout juger différemment) deux genres apparentés mais autonomes — l'un fondé prétendument sur la raison et l'autre sur des lubies obscurantistes. Ce qui aurait plus de sens à ses yeux, serait de considérer le « 'scientisme' (comme) simplement la façon dont la SF exprime le fantastique, (...) (ou) seulement une façon de faire du fantastique — quoiqu'avec une panoplie de convictions particulièrement fortes. »⁷² Miéville va encore plus loin et soutient que l'entièreté du registre fantastique — et non pas seulement la SF comme Suvin l'avait considéré auparavant — est capable de réveiller le potentiel de transformation et d'émancipation de la pensée humaine⁷³ et ainsi « (de) penser le monde, (...) pour le changer »⁷⁴. L'engagement politique potentiel du registre fantastique devient évident notamment lors de la montée de la « fantaisie radicale », définie par William Burling comme un art représentatif du postmodernisme tardif⁷⁵ (post-1990) née en réaction aux développements historiques du capitalisme globale à la fin du siècle, et ayant comme centre d'intérêt la posture du militant (collectif) en quête d'une justice sociale progressiste et de l'égalité économique⁷⁶. Ce registre « provocateur, non-conventionnel et politiquement radicale » promeut l'innovation et l'organisation des individus en acteurs collectifs, afin d'ouvrir des chemins vers la possibilité du meilleur, quoique dans un futur indéterminé et imprévisible⁷⁷. Cette

72 China MIÉVILLE, « Editorial Introduction », *Historical Materialism*, Symposium: Marxism and Fantasy, vol. 10, no. 4, 2002, p. 43-44. « one of the corollaries of the position I have been outlining above is that sf must be considered a subset of a broader fantastic mode – 'scientism' is just sf's mode of expression of the fantastic (the impossible-but-true). (...) I would argue that, in acknowledging that unscientific but *internally plausible/rigorous*, estranging works share crucial qualities of cognitive seriousness, Freedman illuminates how what is usually deemed the specificity of 'sf' can be shared by 'fantasy'. The incoherent – not to say ad hoc – cognition often seen as part and parcel of 'fantasy' can be found in much 'sf'. It is better, I would argue, to see sf as only one way of doing the fantastic – though one with a particularly strong set of conventions. One can make working distinctions, but any attempt at systematic theoretical differentiation seems to me to fail. »

73 Ibid., p. 46. « Let me emphatically stress that this is *not* to make the ridiculous suggestion that fantastic fiction gives a clear view of political possibilities or acts as a guide to political action. I am claiming that the fantastic, particularly because 'reality' is a grotesque 'fantastic form', is *good to think with*. (...) The notion of fantasy as embedding potential transformation and emancipation on human thinking is of direct political and aesthetic interest to Marxists (...) (and it) might even be seen as a direct political weapon. »

74 Ibid., p. 48. Original: « we need fantasy to think the world, and to change it. »

75 Burling considère que le postmodernisme tardif est né après 1990, lors d'une vague de sauts exponentiels dans les technologies de communication et celles de la biologie — notamment l'accès en masse à l'internet et le développement des recherches sur le génome humain — qui ont fondamentalement changé les dynamiques sociales. Dans ce contexte la fantaisie radicale est une toute nouvelle forme du genre fantasy qui répond aux développements historiques du capitalisme globale à la fin du siècle. William BURLING, « Periodizing the Postmodern: China Miéville's *Perdido Street Station* and the dynamics of radical fantasy », *Extrapolation*, vol. 50, no. 2, été 2009, p. 326.

76 Ibid, p. 337.

77 Ibid, p. 332.

branche du registre fantastique se révèle être porteuse du même optimisme dans la potentialité d'un futur meilleur, à l'instar de celui que le registre utopique et la science-fiction avait dans la période moderne⁷⁸. En revanche, sa croyance ne repose plus dans le techno-fétichisme, mais dans l'espoir de réveiller l'agentivité humaine, de voir des segments de la société auparavant non-alignés s'organiser sous la forme d'une conscience collective militante.

Enfin, la science-fiction peut être vue comme un sous-genre du registre plus large du fantasy. Pour Carl Freedman et une grande majorité de critiques littéraires du genre, la question d'une définition de la SF est encore ouverte, car il n'y a pas de consensus sur une contribution finale sur ce sujet, malgré l'adoption écrasante de l'intervention suvinnienne. D'ailleurs, la montée en notoriété de China Miéville ces dernières années n'est pas négligeable. Il existe même une partie d'académiciens qui considèrent l'absence de définition comme la meilleure solution, soulignant que le manque de consensus est une preuve de l'impossibilité. Dans ce contexte, après avoir analysé multiples facettes de cette dite « dispute », cette thèse s'appuie principalement sur la formulation la plus largement acceptée, celle présentée par Darko Suvin dans son ouvrage *Metamorphoses of Science-fiction*, quoique dans une version rectifiée légèrement par les points de vue de Carl Freedman et plus récemment celui de China Miéville.

La SF est un sous-genre du registre fantastique⁷⁹, dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et où le principal dispositif formel est un cadre imaginaire alternatif à l'environnement empirique de l'auteur⁸⁰. La distinction avec les fictions naturalistes se retrouve dans la dominance narrative ou l'hégémonie d'un novum⁸¹, une information discrète pouvant être reconnue comme non-vraie (début de la distanciation), mais aussi non-dissemblable à la réalité, non-complètement impossible⁸² (considérée à l'intérieur du récit comme une possibilité conceptuelle cohérente⁸³).

78 Ibid, p. 336.

79 China MIÉVILLE, « Editorial Introduction », op. cit., p. 43-44.

80 cité dans SUVIN, Darko, *Defined by a hollow. Essays on Utopia, Science-Fiction and Political Epistemology*, Bern : Peter Langue, 2010, p. 67, publié pour la première fois dans SUVIN, Darko, *Metamorphoses*, op. cit., 1979. Original : « SF is a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment' »

81 *novum*, pluriel *nova* — parfois *novums* — vient du latin et se traduit par « nouveau, étrange ». Ce terme est utilisé ici pour définir une « nouveauté », une « innovation ». Darko Suvin emploie le pluriel « nova », tandis que Edward James le considère moins compréhensible et met en avant la forme « novums ». En étant d'accord avec l'évaluation de James, dans cette ouvrage c'est le pluriel « novums » qui est utilisé.

82 Darko SUVIN, *Defined by a hollow*, op. cit., p. 67.

83 Carl FREEDMAN, op. cit, p. 20.

La dramatisation de l'architecture dans *Le Tissu Gris* de Paul Scheerbart

Suite au rejet de *L'architecture de verre*¹ par son éditeur habituel Georg Müller, ce dernier encourage l'écrivain Paul Scheerbart à revenir à ses fantaisies habituelles². De cette déception³ naît ainsi son dernier roman, *Le tissu gris et les dix pour cent de blanc. Un roman pour dames* (1914)⁴, publié juste avant l'éclatement de la guerre et la mort de l'écrivain quelques mois après. Si Kasimir Stummel⁵ est peut-être sa première esquisse d'un personnage-architecte, alors Herr Edgar Krug — le protagoniste de ce dernier ouvrage — est sûrement celle la plus aboutie, cette narration nous servant d'excellent exemple afin de comprendre les relations qui se tissent pour Scheerbart entre le corps, le verre, l'architecture et le salut communautaire.

Loin des prescriptions « pratiques » de *L'Architecture de verre*, *Le Tissus Gris* nous arrache du présent implicite pour nous transporter directement au milieu du XX^{ème} siècle. Ce saut vers le futur permet à Scheerbart d'étaler devant le lecteur une image claire et séductrice de ses idées culturelles: le personnage principal, Herr Edgar Krug est un archéologue-architecte suisse qui voyage à travers le globe — non pas dans un

1 Paul SCHEERBART, Pierre GALISSAIRE (trad.), *L'architecture de verre*, Strasbourg: Circé, 2013 (1914).

2 John STUART, « Paul Scheerbart's The Gray Cloth: Gender, Architecture and the German Werkbund Debate », dans Laurence SPECK (dir.), *85th ACSA Annual Meeting Proceedings, Architecture: Material and Imagined*, 1997, p. 429.

3 John STUART, « Paul Scheerbart's The Gray Cloth and the politics of German architectural internationalism », dans Laurence SPECK, Beth YOUNG, Thomas GELSANLITER (dirs.), *ACSA International Conference. Building as Political Act*, 1997, p. 345. Le roman a eu plusieurs titres provisoires: en décembre 1912 il s'intitulait « un roman avec mille palais de verre », en printemps 1913 « roman d'un architecte » et juste avant sa publication en 1914 Scheerbart parle de lui comme étant « le roman pour les dames de Müller ». Voir aussi John STUART, « Introduction », dans Paul SCHEERBART, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914) p. xxxvii.

4 Paul SCHEERBART, John STUART (trad.), *The Gray Cloth, Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001 (1914). Pour la fluidité du texte et de la lecture, les mentions suivantes du roman utiliseront l'abréviation « *Tissu gris* ».

5 Voir Paul SCHEERBART, *Rakkóx le milliardaire*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1900, cité dans Daniel WALTHER (dir.), *La Science-fiction Allemande. Étrangers à Utopolis*, Paris: Presses Pocket, 1980, p. 60-80.

avion mais dans son dirigeable luxurieux — pour bâtir de grandioses voiles de verre colorées. Ses convictions, ses aspirations et ses motivations sont révélées au lecteur principalement par l'interaction qu'il a avec sa nouvelle femme, la pianiste américaine originaire de Chicago, Frau Clara Weber. L'intrigue du roman est intimement liée à leur mariage: quelques heures seulement après leur rencontre lors de l'inauguration d'un hall d'exposition colossal en verre coloré et acier construit par Herr Krug au bord du lac Michigan, l'architecte est tellement impressionné par la tenue grise et blanche de la pianiste qu'il demande intempestivement sa main. Le contrat de mariage contient une particularité liée à la mode féminine, celle-ci devenant par la suite le fil conducteur du roman: Herr Krug exige de sa femme de toujours porter des vêtements gris (toutes nuances permises) avec précisément dix pour cent de blanc visible de chaque angle (librement placé). Tout habit coloré, le velours et surtout la soie — les matériaux favoris de la classe aisée — sont exclus⁶.

Le « roman pour les dames de Müller » choisit ainsi la mode, en apparence un vecteur superficiel ou éphémère mais attirant pour le grand public, pour l'introduction d'un débat architectural. Toutefois, c'était à l'époque un domaine créant beaucoup de controverse. Si au début du XXe siècle Paris était le centre de la haute couture, alors Berlin se présentait comme la ville de la *Konfektion*, car une impressionnante industrie du prêt-à-porter s'était étalée à travers la ville depuis 1814, employant à la fin des années 1920 plus d'un tiers des habitants de la capitale allemande⁷. Au même moment, la montée de la bourgeoisie avait amené avec elle toute une série de nouveaux codes sociaux, notamment l'obtention ou le maintien d'une place dans la société à travers l'étalement de la fortune. La mode était l'une des manières principales de faire de telles déclarations et il revenait aux femmes et à leurs garde-robes renouvelées deux fois par an de déclarer publiquement et régulièrement la richesse familiale⁸.

Comme dans la majorité des pays à cette époque, la mode produite en Allemagne était en grande partie une réinterprétation, voir une copie, des derniers styles français, toujours tributaires des corsets. Mais à partir de 1890⁹, cette « consommation ostentatoire »¹⁰ — pour utiliser le terme du célèbre sociologue Thorstein Veblen — est dénoncée par la montée en force de la *Reformkleidung*, un mouvement de réforme de

6 Paul SCHEERBART, *The Gray Cloth*, op. cit., p. 9-10.

7 Mila GANEVA, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Rochester: Camden House, 2008, p. 4.

8 Ibid., p. 8. Comme le rôle des hommes était d'agrandir le pouvoir économique du foyer, leur tenue ne souffrait que de très peu de variations à travers les années. Si dans un espace public les femmes essayaient de se démarquer l'une de l'autre pour mettre en valeur leur beauté ou leur goût, les hommes portaient souvent des habits « uniformes », soulignant le lien entre eux. Observation de Henri van de Velde mentionnée dans Jennifer BARROWS, *The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress*, thèse, Université de Illinois à Urbana-Champaign, 2009, p. 93

9 Avant de s'étaler sur le continent, les mouvements liés à la réforme vestimentaire féminine — y compris la robe-artistique — prennent forme en Angleterre à partir du milieu du XIXe siècle, s'opposant à la mode victorienne.

10 Thorstein VEBLEN, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, New York: Macmillan, 1899.

l'habit féminin contemporain. Fermement opposé surtout au corset, le mouvement était soutenu de plusieurs directions: les médecins qui s'inquiétaient de l'effet de celui-ci sur le corps de la femme et proposaient à la place la *Gesundheitskleid*, essentiellement « une robe de santé » en matériaux sains et ayant une coupe qui respecte la morphologie du corps¹¹; le mouvement féministe¹² qui demandait des habits beaux, pratiques (pas trop serrés) et qui n'affectent pas la santé, destinés aux femmes qui travaillent; et les artistes qui à travers le *Künstlerkleid* (la robe-artistique) proposaient une réforme culturelle du goût et de libérer la femme d'une industrie intéressée uniquement par le profit et responsable de la destruction du modeste revenu des foyers allemands¹³. Si la robe de santé s'inspire des vêtements confortables que les femmes portaient déjà mais seulement dans l'intimité de leur maison (robe de maison, de convalescence, de nuit, de thé), la robe-artistique avait pour but de faire en sorte que ces réinterprétations soient aussi en vogue et appropriées à l'espace public¹⁴. Par leur opposition directe à la mode parisienne responsable de la « torture des corps féminins », les deux faces de la *Reformkleidung* étaient ainsi activement promues comme de la *Deutsche mode originale*¹⁵.

Les architectes sont dès le départ extrêmement impliqués dans le débat, l'une des figures phare de la robe-artistique étant l'architecte belge Henri van de Velde. Même s'il était conseillé aux femmes, depuis le XIXe siècle, de coordonner leurs vêtements avec la décoration intérieure de manière à flatter leur aspect, van de Velde est effectivement le premier à inclure la mode dans la logique du *Gesamtkunstwerk*¹⁶. En 1896, après avoir conçu en détail sa maison personnelle à Bloemenwerf, chaque chambre étant organisée autour d'un motif visuel central, van de Velde exclamera:

« Dans un décor tel que celui de Bloemenwerf, la présence d'une femme habillée dans n'importe quelle marque de haute couture aurait été une insulte. Je ne me souviens d'aucune occasion pour laquelle ma femme et moi avons dû souffrir d'une telle tâche sur le caractère sain et honnête de notre moralité propre. »¹⁷

11 Considérées souvent comme très laides, celles-ci n'ont pas eu un succès de masse.

12 Mila GANEVA, op. cit., p. 10. Le mouvement féministe allemand débute en 1848-49, sous la direction de Louise Otto-Peters en tant qu'association libérale de femmes concernées par le droit de celles-ci au travail et dans l'éducation. La réforme vestimentaire ne devient un sujet important qu'à partir du 1896, quand il paraît clair que les femmes qui travaillent ont besoin d'habits qui sont beaux et pratiques, mais qui n'affectent pas leur santé et ne sont pas trop serrés. En 1912, les efforts de plusieurs organisations à travers les villes allemandes se réunissent sous l'égide de « L'association allemande du nouvel habit de la femme et de la culture féminine ». Voir Patricia CUNNINGHAM, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent: The Kent State University Press, 2003, p. 98-99.

13 Jennifer BARROWS, « Writing and Reading about the Artistic Dress: Artists' Intentions and Public Perception », dans David RAIZMAN, Carma GORMAN (dirs.), *Objects, Audiences, and Literatures. Alternative Narratives in the History of Design*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 66.

14 Rebecca HOUZE, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War*, Farnham: Ashgate, 2015, p. 199.

15 Jennifer BARROWS, « The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress », op. cit., p. 53. À partir des années '20, la robe-artistique est réinterprétée et introduite dans les cercles mondains par le célèbre designer français Paul Poiret.

16 Ibid, p. 59.

17 Henry van de Velde, cité dans Ibid.

Pour résoudre le conflit qu'aurait pu engendrer la garde-robe de sa femme avec son architecture, van de Velde décide de lui créer des robes-artistiques spécialement conçues pour aller avec ses intérieurs. Soulignant les formes naturelles d'un corps féminin sans corset, la décoration de ces robes était en lien avec les tableaux exposés dans les pièces, ainsi que les tissus utilisés pour le mobilier. Chez Scheerbart, le code vestimentaire prescrit par Herr Krug pour sa femme rentre dans cette même logique de l'œuvre d'art totale. L'appréciation de l'architecte pour le tissu gris avec dix pour cent de blanc est en rapport avec l'agréable contraste que celui-ci semble apporter aux projets. Le contrat de mariage est explicite:

« Le vêtement doit être fait de telle façon qu'il ne prenne pas le dessus sur les murs en verre coloré. Les habits doivent faire un pas de côté face à l'architecture. Ils ne rentreront en aucun cas en compétition avec l'architecture. (Le tissu gris) fait brillamment ressortir les couleurs lumineuses, et offre un puissant contraste avec l'architecture en verre coloré »¹⁸.

Rapportant visuellement la robe de la femme à un intérieur domestique¹⁹, cet habit devient ainsi un objet artistique traité par les architectes au même rang que le mobilier ou les textiles d'intérieur. Néanmoins, s'ils sont l'image symbolique d'une révolte contre le statu quo de la mode, Henri van de Velde et Edgar Krug ne semblent pas être des champions de l'émancipation de la femme. Réelles ou fictives, les deux épouses sont toujours traitées par rapport à leur apparence d'une façon aussi restrictive et prescriptive que les standards de la haute couture parisienne, bien qu'elles soient cette fois-ci libérées du corset. « Malheur à une femme qui entre dans une telle pièce habillée d'une robe artistiquement inadéquate » disait Karl Ernst Osthaus, fervent promoteur du Deutsche Werkbund²⁰. Même si Frau Clara accepte volontiers les contraintes vestimentaires imposées par son mari et qu'elle trouve qu'une grande variété d'habits convient à l'intérieur du cadre²¹, dans ses lettres elle exprime également des sentiments ambigus, signe de la montée en puissance et en visibilité des mouvements féministes²²: « Penses-tu qu'Edgar m'a prise pour épouse afin de lui servir de « femme-sandwich »²³ (...) (et) qu'il veuille m'avoir juste par contraste esthétique? »²⁴. Son amie, l'artiste Amanda Schmidt, lui répond à plusieurs reprises qu'elle-même n'aurait pas pu supporter cette tyrannie du tissu gris²⁵.

18 Paul SCHEERBART, op. cit., p. 9. Original: « The clothing must be made such that it does not drown out a colorful glass wall. The clothing must step aside for architecture. Under no condition is it to compete with the architecture. (The gray cloth) stands out brilliantly from bright colors, and provides a powerful contrast to the colorful glass architecture ».

19 Jennifer BARROWS, « Writing and Reading about the Artistic Dress », p. 66.

20 John STUART, « Introduction », dans Paul SCHEERBART, *The Gray Cloth*, p. xxxv.

21 Paul SCHEERBART, *The Gray Cloth*, op. cit, p. 30.

22 Les femmes allemandes gagnent le droit de vote et de candidature le 12 novembre 1918, presque trente ans avant la France.

23 ce terme fait référence aux « hommes-sandwich » de l'époque, c'est-à-dire des hommes ayant des panneaux publicitaires suspendues à leurs épaules.

24 Ibid, p. 17.

25 Ibid, p. 21.

Le début du roman de Scheerbart semble ainsi présenter, de la même façon que dans *Lesabéndio*, un déploiement fictif de questions centrales de la société wilhelmienne. Mais au lieu de se contenter de rester dans cette analogie temporelle de la réalité, de simplement révéler au lecteur son monde empirique tel qu'il est par la distanciation, la prose de Scheerbart utilise cette opportunité de recadrage pour avancer ses propos. Le plus évident est la mise en image de ses idées architecturales: à la place des descriptions sèches de *L'Architecture de verre*, Scheerbart nous propose une balade internationale dans un dirigeable luxurieux pour découvrir les nombreuses structures en verre coloré et acier à côté de Herr Krug et Frau Clara. On ne rencontre jamais l'architecture de brique, car le « chauffeur aérien » du zeppelin étudie soigneusement les cartes et fait de grands détours afin d'éviter de voler au-dessus de toutes villes employant ce matériau²⁶. Les frontières semblent être déjà dissolues car ni à Fiji, ni au Pôle Sud, ni à Borneo, ni au Japon, ni dans les îles Kuria Muria la moindre formalité douanière ne semble exister. Partout les clients sont convaincus, parfois à l'aide de Frau Clara et ses vêtements inhabituels, de se soumettre aux couleurs prescrites par l'architecte, sa signature cristalline étant de plus en plus célèbre à travers le monde. La pianiste gagne sa propre réputation internationale en donnant des concerts d'orgue impressionnants parmi les tours cristallines du jardin botanique construites par son mari au pieds de l'Himalaya :

« (...) un jeune ingénieur a eu l'idée de monter des cloches, des timbales et des trombones dans les dix tours pour que quelqu'un puisse s'asseoir dans cet endroit et en jouer comme une orgue. Cette première tentative a été réalisée, bien sûr, avec du courant électrique, et Madame Clara a été invitée à jouer (...). Elle a joué d'une telle manière que les animaux sauvages ont arrêté leur rugissement et ont regardé avec l'étonnement vers le ciel. »²⁷

Ce mariage à notes artistiques et internationales entre l'architecture de verre colorée et la musique devient ainsi particulièrement analogue au passage des partenaires artistiques Robert et Sonia Delaunay à Berlin en 1913, exactement quand ils développaient leur idées sur l'orphisme et le contraste simultané, en s'interrogeant en même temps sur la relation entre la couleur et la musique. En parlant de sa série de « Formes circulaires » qu'il réalisera à cette période, Robert Delaunay disait:

« In painting by pure colors it is the color itself and its contrasts that form the structure . . . and not the use of other devices such as geometry. Color is form and subject. It is the sole theme that develops, transforms itself, aside from all analysis, psychological or otherwise. Color is a function of itself; all its action is in force at every moment. ... I used the scientific word of Chevreul: 'the simultaneous contrast' ... I played with colors as one would express himself in music by a fugue of colored, varied phrases. »²⁸

Edgar Krug se révèle être autant fasciné par la couleur que les Delaunays, confessant à sa femme d'en être tellement pris, qu'il doit cacher l'ampleur de sa

26 Ibid, p. 89-90.

27 Ibid, p. 52-53.

28 Robert DELAUNAY en 1913, cité dans Herschel CHIPP, « Orphism and Color Theory », *The Art Bulletin*, vol. 40, no.1, mars 1958, p. 61.



Entre 1912 et 1914, inspiré par une couverture en patchwork réalisée par sa femme, Robert Delaunay s'intéresse à la peinture non-figurative basée sur les caractéristiques dynamiques des couleurs brillantes, pour qu'elles agissent comme de la forme. A cette période, ses théories sont presque complètement concernées par la couleur et la lumière comme structure et sont basées sur les idées (en partie erronées) avancées par le chimiste Eugène Chevreul, directeur du processus de teinture aux tapisseries des Gobelins dans la première moitié du XIXe siècle. En 1913, les Delaunays organisent deux expositions à Berlin et de nombreuses autres dans le reste de l'Allemagne. Invité directement par Herwarth Walden, Robert Delaunay expose dix-neuf tableaux à la galerie *Der Sturm* entre le 27 janvier et le 20 février 1913, douze appartenant à la série « Les fenêtres ». Au même moment, il donne avec Apollinaire des conférences sur l'orphisme. Des copies du texte 'Sur la lumière' de Robert Delaunay, traduit par Paul Klee en allemand, sont également distribuées. À la fin du mois de septembre, lors du premier salon allemand de l'automne, Delaunay expose 22 tableaux tandis que sa femme présente des objets décoratifs basés sur les mêmes principes de couleur. Dès 1913, Sonia Delaunay crée des « robes simultanées ». Voir Herschel CHIPP, « Orphism and Color Theory », *The Art Bulletin*, vol. 40, no. 1, mars 1958, p. 55-63.

passion²⁹. Mais l'intérêt de Scheerbart pour la couleur va au-delà des recherches des peintres de l'époque. Le meilleur décodage de sa symbolique du verre, ainsi que celle employée par les expressionnistes, est fait dans l'article de Rosemarie Haag Bletter: « The interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal metaphor »³⁰. Pour Haag Bletter la métaphore expressionniste du cristal-verre (les termes sont souvent utilisés de façon interchangeable) représente l'incarnation au XXe siècle d'une iconographie beaucoup plus ancienne³¹, qu'elle retrace jusqu'au temple de Solomon dans l'Ancien Testament³², puis dans la révélation de Saint-Jean du Nouveau Jérusalem. Le verre reçoit jusqu'à la période gothique la même symbolique que l'or, le cristal, les pierres précieuses et même l'eau. Comme on considérait que les pierres et les métaux précieux contenaient de la lumière divine qui illumine directement l'âme des fidèles et opère donc une sorte de gnose³³, le vitrail devient ainsi une bonne substitution dans la construction des cathédrales gothiques³⁴. Depuis la période gothique, l'apparition des légendes du Saint Graal et l'influence de l'alchimie, une certaine différenciation de signification apparaît dans l'usage symbolique de la métaphore du cristal-verre dans l'obtention de la gnose: quand la transformation spirituelle est personnelle, alors le symbole de la transmutation prend la forme d'une pierre précieuse comme la pierre philosophale³⁵, mais quand elle implique un grand changement social, celui-ci s'incarne dans une forme architecturale et cristalline³⁶. Amenée à l'attention des expressionnistes à travers les écrivains Romantiques³⁷, cette croyance en une symbolique architecturale au service de la transformation sociale est aussi visible dans ce dernier roman de Scheerbart. Même depuis *L'Architecture de verre*, il exprime clairement l'abandon de l'ornementation du corps en faveur de l'architecture:

« Par plus d'un côté, l'architecture de verre conduit droit chez le bijoutier: des coudes et des bras, les bijoux doivent passer sur les murs. Les dames resteront quelques temps encore opposées à cette idée, dans la crainte que leur parure n'y trouve pas son compte. »³⁸

29 Paul SCHEERBART, *The Gray Cloth*, op. cit., p. 89-90.

30 Rosemarie HAAG BLETTER, « The interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal metaphor », *JSAH*, vol. 40, no. 1, mars 1981, p. 24.

31 Ibid, p. 22.

32 Ibid, p. 24.

33 substantif grecque signifiant « connaissance ». Dans les religions chrétienne, islamique ou juive, gnose signifie une connaissance spirituelle, dans le sens d'une illumination spirituelle. Ce concept philosophico-religieux, le salut de l'âme (ou la libération du monde matériel) passe par une connaissance (expérience ou révélation) directe de la divinité, et donc par une connaissance de soi.

34 Ibid, p. 26.

35 entre le XVe siècle et le XIXe siècle, même en médecine on utilisait les métaux et les pierres précieuses dans le traitement des malades. Les médicaments de l'époque étaient parfois enrobés dans de fines feuilles d'or, ou contenaient de la poussière de pierres précieuses. De telles pastilles sont exposées par exemple au Musée de la Pharmacie à Cluj en Roumanie.

36 Ibid, p. 28.

37 Ibid, p. 29.

38 Paul SCHEERBART, *L'architecture de verre*, op. cit, p. 121.

Après avoir abandonné une compréhension du tissu gris d'un point de vue capitaliste - où la parure est un symbole du statut social de l'individu ou de l'unité familiale, la femme « moderne » restant le panneau publicitaire et la prisonnière esthétique des désirs des hommes - Frau Clara affirme:

« Il est préférable d'avoir une maison colorée que des vêtements colorés. Le premier rend toute la vie colorée, tandis que le deuxième ne sert qu'à la vanité en gaspillant de l'argent qui devrait être utilisé pour la construction de maisons. Edgar avait raison au sujet du tissu gris. »³⁹

Même après que la clause vestimentaire de leur contrat de mariage soit retirée, elle garde volontiers ses habits gris avec dix pour cent de blanc. Frau Clara ne les voit plus comme un simple artifice de la part de son mari afin de mettre à l'aise les clients inquiétés par un déploiement excessif de couleur. Elle découvre ainsi que les véritables intentions de Herr Krug étaient de s'opposer à la logique capitaliste et choisit de militer avec son mari (lui-même porteur du tissu non-chromatique⁴⁰) pour la transcendance sociétale à travers l'architecture de verre coloré. Sa tenue n'est pas une forme d'oppression masculine, mais au contraire, une opération qui masque sa féminité, effaçant subtilement son genre. Cela l'amène à un statut égalitaire avec son mari, tout en promouvant un nouveau monde libéré par le verre coloré des notions de classe et de genre. Analogue aux idées de *L'Architecture de verre*, *Le Tissus Gris* — qui est d'ailleurs un roman dédié non pas à Georg Müller mais à sa « chère ourse », Frau Anna Scheerbart — prend ainsi les notes d'un cadrage pronostique de salut communautaire, capable de dévier le développement de l'humanité loin de son chemin conflictuel courant.

Cependant, il est intéressant de noter que pendant qu'à Berlin Scheerbart rêvait de pacifier en même temps le corps et le monde à travers le tissu gris, en Italie, chez les futuristes une toute autre déclaration de mode voyait le jour, celle d'un vêtement (masculin) de « l'anti-neutralité » aux notes indéniablement militaristes. Conçu par l'artiste Giacomo Balla en 1912 et popularisé lors de la publication d'un manifeste considérablement réécrit par Marinetti⁴¹, cette « mode » serait encore une fois une anti-thèse scheerbartienne: Balla et Marinetti voulaient abolir toutes les nuances neutres (jugées humiliantes) et abandonner la médiocrité de la modération, du bon goût et de l'harmonie des couleurs, responsables d'avoir ralenti l'humanité. À l'opposé de la vision de Herr Krug, les vêtements futuristes sont ainsi agressifs et puissants, marqués par des formes et des couleurs « violentes, autoritaires, et dynamiques comme les ordres sur les champs de bataille »⁴². Quelques mois après la publication de ces manifestes, le poète Francesco Canguillo deviendra même un controversé « drapeau vivant », après avoir porté un des costumes vert-blanc-rouge de Balla, en

39 Paul SCHEERBART, *The Gray Cloth*, op. cit., p. 86.

40 Ibid, p. 90.

41 sur ce sujet voir en anglais Christine POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton: Princeton University Press, 2009, p. 3-4 et Emily BRAUN, « Futurist Fashion: Three Manifestos », *Art Journal*, vol. 54, no. 1, printemps 1995, p. 35.

42 Ibid.

signe de protestation par rapport aux conférences de droit civil trop pacifistes d'un professeur de l'université de Rome⁴³.

« Abolir dans les tissus: les couleurs fanées les tons tendres les fantaisies les neutres les gris et les rayures les petits carreaux les pieds de poule. (...) *En finir une bonne fois avec les déterrements que sont les hypocrites vêtements de deuil.* (...) »

IL FAUT INVENTER LE VÊTEMENT FUTURISTE très joyyyyyyyyyeux insolent éclairé de couleurs irisées aux lignes dynamiques, simple et surtout peu duré dans le but d'accroître les activités industrielles et de donner sans cesse la jouissance du nouveau à notre corps. (...) Cette joie resplendissante de vêtements en mouvement dans les bruyantes rues transformées par la nouvelle architecture FUTURISTE étincellera comme la splendeur prismatique d'une gigantesque vitrine de bijoutier (...). Nous voulons des habits futuristes confortables et pratiques Dynamiques Agressifs Choquants Volontaires Violents Volants (c'est-à-dire qui suggèrent l'idée du vol, du décollage et de la course) Agilissants Joyeux Éclairants (pour avoir la lumière sous la pluie) Phosphorescents Orants d'ampoules électriques. (...)

AUJOURD'HUI nous voulons abolir:

Toutes les teintes neutres, « tendres », fanées, fantaisie, grises et humiliants. (...)

5. (...) Nous les futuristes nous voulons libérer notre race de tout neutralisme, de l'indécision apeurée et quiétiste, du pessimisme nihiliste et de l'inertie nostalgique, romantique et ramollissante. Nous voulons colorier l'Italie d'audace et de risque futuristes, donner enfin aux Italiens des vêtements belliqueux et joyeux.

Les habits futuristes seront donc:

Agressifs, capables de multiplier le courage des forts et de bouleverser la sensibilité des lâches. (...) On pense et on agit comme on s'habille. Puisque la neutralité est la synthèse de tous les passésimes, nous les futuristes nous revêtons aujourd'hui comme un drapeau ces habits antineutralistes, c'est-à-dire joyeusement belliqueux. (...) Toute la jeunesse italienne reconnaîtra en nous qui les portons, ses vivants drapeaux futuristes pour notre grande guerre nécessaire, URGENTE. »⁴⁴

Pourrions-nous alors parler d'un corps gélatineux chthonien « grisâtre » versus un corps mécanique ailé « phosphorescent »? Tandis que les adjectifs semblent se multiplier, l'important reste le fait que « l'hypothèse sous forme utopique » avancée par Scheerbart et Taut — l'acte de « scinder l'isthme de Corinthe », ou la manipulation environnementale extrême demandée pour accéder à une meilleure tranche de l'histoire — n'implique pas seulement le déploiement d'une nouvelle architecture cristalline à échelle planétaire, mais également le jugement de la nature des liens sociaux qui se tissent entre les corps⁴⁵, puis leur profonde refonte. Le tissu gris — même si certains le jugent comme étant un vêtement « de deuil » ou « des lâches » pour citer encore une fois les futuristes — devient ainsi la marque distinctive de l'archétype du rebelle, un être qui selon Max Stirner est « sans règle, sans loi, sans modèle », animé en même temps selon Bakounine par l'avènement d'une « solidarité universelle »⁴⁶.

43 Günter BERGHAUS, *Futurism and Politics: Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1944*, Providence: Berghahn Books, 1996, p. 76.

44 Giacomo BALLA (?), « Le vêtement antineutraliste. Manifeste futuriste. », signé par Balla, mais modifié largement par Marinetti, ce manifeste est diffusé et daté à la fin du mois de septembre 1914; voir Giovanni LISTA, *Marinetti et le futurisme*, op. cit., p. 209.

45 Sur cette idée de jugement porté par l'anarchisme sur la forme historique du lien social, voir Alain PESSIN, *La reverie anarchiste, 1848-1914*, Lyon: Atelier de creation libertaire, 1999 (1982), p. 91.

46 Ibid, p. 97.

Paul SCHEERBART

Rakkóx, le milliardaire.

Le roman d'un nouveau riche.

(Rakkóx der billionâr. Ein protzenroman)

écrite en 1900, cette nouvelle a été traduite librement par Daniel Walther et publiée dans Daniel WALTHER (dir.), *La Science-fiction Allemande. Etrangers à Utopolis*, Paris: Presses Pocket, 1980, p. 60-80.

Satisfait, comme seul peut l'être un véritable potentat, Rakkóx, un multimilliardaire, vivait dans les grandes villes d'Asie et d'Europe et jetait son argent par les fenêtres par sacs entiers puisque son argent était fait pour ça !

Le grand homme était naturellement épris de tous les projets grandioses, de toutes les entreprises martiales. Il avait tout pour y réussir et riait de tous ceux qui partageaient ses passions, bien qu'ils n'eussent pas les moyens de les assouvir.

Cependant, afin de réaliser ses plans les plus ambitieux, il se vit contraint d'accroître dans l'immédiat les moyens de sa puissance. Ce qui transforma sa fantaisie en une fantaisie toute militaire. Il n'était pas question, bien évidemment, de réaliser ses projets tout seul, même ses projets militaires. Il télégraphia donc au directeur de son Département des Inventions, où travaillaient deux cents génies tout ce qu'il y avait de madré. « Inventer en vitesse nouveaux soldats, avec mode d'emploi. Rakkóx. » Le directeur du Département des Inventions lut le télégramme à ses subordonnés. Il s'ensuivit un remue-ménage général, et après vingt-quatre heures de travail intellectuel intensif, un plan génial fut déposé aux pieds de Rakkóx.

Il disait :

« Les nouveaux soldats :

Il était prévisible que, dans un milieu au militarisme progressiste, le matériel humain finirait, si l'on tenait compte de la fructification des idées bellicistes, par s'avérer, à la longue, insuffisant. Ainsi la fabrication de nouveaux soldats est devenue une nécessité profondément et universellement ressentie. L'homme est dans son état de soldat bien trop faible et trop inhibé. L'automate-soldat est par contre onéreux et incapable de se retirer à temps. Si bien qu'il n'est possible d'aller chercher le nouveau soldat que dans le monde animal. Dans le règne animal nous trouvons des créatures innombrables qui ne sont ni faibles ni inhibées par le facteur humain. Et de surcroît bien meilleur marché. Puisque c'est justement la faim qui les empêche (comme nous l'apprend l'expérience) de montrer le moindre égard pour l'ennemi.

Par ailleurs tous les animaux possèdent assez d'intelligence pour battre en retraite à temps.

Il est donc de notre devoir de créer des régiments d'animaux. Ce n'est qu'avec des régiments d'animaux bien organisés que l'on pourra donner une nouvelle vigueur au militarisme vieillissant de cette époque.

Les soussignés recommandent, dans un premier temps, de s'en tenir aux espèces les plus grandes. Le dressage des pachydermes quadrupèdes ne réserve en effet aucune surprise. De même que le dressage des morses ou des phoques ne sera qu'un jeu d'enfant pour les dompteurs de renom de notre temps. Il conviendra d'équiper morses et phoques de cottes de vastes proportions faites d'un liège à l'épreuve des

balles. Des nageoires artificielles d'aluminium et d'acier viendront accroître très considérablement leur puissance de nage, et, grâce à ces grandes nageoires-là, n'importe quel océan pourra être franchi avec une facilité dérisoire et à la vitesse d'un ouragan.

La plupart des animaux pourront transporter leur armement — y compris les armes à feu et les pièces d'artillerie légère — sur la tête, entre les cornes par exemple, à la manière d'un panache. Le commandement de ces régiments ne pourra être confié qu'à des dompteurs chevronnés. La façon d'employer au mieux les qualités spécifiques des animaux sera naturellement laissée à la sagacité de l'État-Major. Les trompes des éléphants pourraient, c'est un exemple, servir de catapultes, tandis que les lions com-battraient certainement de manière plus efficace s'ils étaient couplés.

Reste l'intéressante question des uniformes ; elle ne se laissera pas résoudre sans difficultés. Toutefois il paraîtra dans les trois jours une brochure traitant de l'habillement des aurochs, girafes et chameaux, car il convient de satisfaire de la façon la plus empressée à toutes les exigences de la tradition militaire. »On ne peut nier également que nombre d'oiseaux soient très bien adaptés aux besoins de la guerre. Les corneilles, par exemple, que l'on pourrait armer de seringues remplies de cyanure de potassium, mais aussi les aigles, les hiboux et les cigognes que l'on dresserait à lâcher, au bon moment, de petites bombes de dynamite.

Le Supergénie Schmoller-Käsebauch est en train de nous écrire un mémoire scientifique en deux volumes sur les chapelets de minibombes à remplir exclusivement de bacilles pestifères. Quant à la vermine qu'il sera possible d'élever, avec méthode, dans un dessein militaire...»

A cet endroit, le milliardaire laissa échapper le projet qui tomba bel et bien à ses pieds. « Voilà qui est singulier ! » grommela le gros monsieur avant de se lever. «... Mon personnel s'imagine, poursuivit-il, debout, que rien n'est plus facile que de se moquer de moi. Étrange ! Parce que je me ris de tout, l'on veut me rendre la pareille... Le personnel ! »

Et il se baisse pour ramasser le manuscrit, feuillette les dernières pages de parchemin et y découvre un chapitre qui traite avec force détails «de l'utilisation des harengs lors des conflits sous-marins ».

Oho ! Il ne va pas jusqu'à lire le chapitre en question, mais il ne s'en désintéresse pas pour autant, car tout ce qui touche aux affaires sous-marines lui a toujours tenu très à coeur. Après mûre réflexion, le milliardaire tout-puissant télégraphie au directeur du Département des Inventions :

« M'écrire tout de suite court article sur les buts de la technique de la guerre sous-marine. Mais sérieusement ! Les grandes choses ne sont pas réservées aux fous ! Rakkóx. »

Le Nabab se rend dans la Salle-d'Enfer, où il a l'habitude de prendre son petit déjeuner. La Salle-d'Enfer est faite de stalactites rouge feu, les murs sont construits à la semblance de niches souterraines, mais bien symétriquement. Toute la salle est disposée, bien qu'on ait gardé la forme originelle des stalactites, avec une symétrie fanatique. Devant chaque niche on a placé une urne dorée, dans laquelle fleurissent des tulipes noires. Même le nombre et les formes des tulipes ont été pensés selon les lois de la symétrie. Au centre de la salle est dressée la table du petit déjeuner, sur laquelle brille une lampe d'émeraude géante, à mille facettes. Dans les grottes des stalactites rouge feu brûlent d'innombrables flammes électriques — adroitement dissimulées. Sur la nappe blanche s'entrelacent les rayons lumineux verts et rouges.

Et dans les urnes d'or luisent pareillement des lueurs vertes et rouges. A peine est-il parvenu au onzième plat que Rakkóx est dérangé par un son de cloche étouffé — et voici un domestique vêtu de blanc qui se rue dans la salle et dépose doucement sur la table du petit déjeuner un nouveau parchemin, avant de se retirer silencieusement en courant sur le tapis carmin qui recouvre tout entier le plancher de la salle.

Ce qui se trouve sous le nez du milliardaire est l'article intitulé «Des buts de la technique de la guerre sous-marine », écrit par Schultze-le-Septième, un célèbre supergénie. La première partie de l'histoire débute de la façon suivante :

« *Une idée salvatrice*

Frères bien-aimés ! Très chères sœurs ! Respectables parents, Amis connus et inconnus ! Très souvent déjà j'ai levé le front pour vous faire part de choses très raisonnables — mais cette fois, il faut que je vous parle d'une idée qui peut faire votre salut. C'est pourquoi vous devriez dresser l'oreille comme autant de souris malicieuses ! Vous n'êtes pas sans savoir que nous construisons présentement des navires qui peuvent descendre dans les tréfonds des mers tels des flets ; et les escadres sous-marines sont devenues les meilleures de notre temps. Mais quels sont les buts, la finalité de la technique de la guerre sous-marine ? Y avez-vous déjà pensé ? Estimez-vous par hasard que le militarisme sous-marin est uniquement préoccupé d'offrir aux requins du Pacifique le spectacle de combats entre deux eaux ? Que non pas ! Ne vous en laissez pas conter ! Un militarisme réellement moderne — nous entendons par là le plus authentique ! — ne recherche in primo et in ultimo que le renforcement et la puissance des nations et des États. Il n'y a pas à sortir de cela ! »

Quelles sont donc les nations et les États qui sont en droit d'attendre de la guerre sous-marine force et puissance ? Hum — les nations et les États qui se trouvent encore situés sur les terres, hélas, par trop sèches n'ont guère besoin de la technique de la guerre sous-marine. Que pourraient-ils en espérer ? Tout ce qui est sous-marin n'est pour les politiciens de la surface rien d'autre, en fait, qu'un reflet décoratif des flottes naviguant sur la surface des océans. Par contre — nous y venons ! — pour les nations et les États qui ont le courage — lis à voix plus basse ! de se fixer dans les profondeurs colossales, les abysses vastes et féériques, loin du monde, dans les fosses océanes, pour ces nations et ces États-là, certainement, les flottes sous-marines revêtiraient une signification plus grande. Une signification à laquelle serait liée leur existence même... ! Me comprenez-vous ? Alors, vous me suivrez également quand je vous dirai que la finalité de la technique de la guerre sous-marine tend, ni plus ni moins, vers la création et la sauvegarde de nations et d'États sous-marins. Voici l'idée salvatrice dont vous fait part Schultze-le-Septième.

« Les perspectives les plus merveilleuses s'ouvrent devant les bienheureux habitants de la Terre, car la surface de la planète sera, grâce à la finalité de la technique guerrière sous-marine tout simplement multipliée par trois !

L'assèchement localisé des fonds marins et la fortification de la gigantesque coupole qu'il s'agira de construire sous la masse des océans ne représenteront pour les maîtres d'œuvre de génie que produit notre époque moderne qu'un jeu d'enfant. Noble citoyen du monde ! Songe que les pays sous-marins auraient tous les mêmes normes de température, que les courants d'air et les déboires immobiliers y seraient totalement inconnus. Le loyer y deviendrait une vue de l'esprit. Il n'y aurait plus en ces pays ni propriétaires ni rhumes de cerveau.

Même une tête de lard devrait comprendre maintenant, sans difficultés, que l'existence des territoires sous-marins signifierait pour l'humanité rien moins que le salut. Pardonnez que je rie et dise de telles choses, mais il est vrai que je puis me le permettre. Tous les rêves de État idéal peuvent si aisément devenir des réalités dans les profondeurs de la mer ! Qu'il s'agisse de l'État idéal aristocratique ou de l'État idéal démocratique... d'États à régime parlementaire, césarien, carnavalesque, anarchiste — voire sans régime du tout... rien n'y sort du domaine des possibles ! Toutes les créatures susceptibles de venir rompre leur harmonie peuvent être tenues à l'écart de ces royaumes sous-marins sans effort ni difficulté. La vermine qui infeste les territoires émergés n'est...»

A la lecture du mot « vermine », le manuscrit s'échappe une nouvelle fois d'entre les doigts du grand nabab et tombe sous la table.

« Voilà qui est singulier ! » répète Rakkóx. Mais cela n'empêche pas le grand homme de terminer son repas en toute quiétude. Après le petit déjeuner, il télégraphie au directeur de son Département des Invention

« Schultze VII est un vieux rhinocéros. Hélas, je suis trop pauvre pour ses projets. Ce type est une tête pourrie. Je suis très mécontent de vos génies et supergénies. Votre personnel est mûr pour la Foire du Trône. Rakkóx. »

Au directeur de son Département commercial, qui emploie quinze cents fondateurs ratés, il adresse le télé-gramme suivant : « Construisez immédiatement dix mille sous-marins — mais de première qualité. Rakkóx. »

Puis il va se reposer de son dur travail dans son cabinet de nacre.

Sur les grandes peaux d'ours blanc, qui recouvrent le plancher sur toute sa surface, jouent des bouquets de lumière teintée de jaune et de vert, qui tombent par la coupole vitrée. La coupole est aussi multicolore que le ventre d'un vieux crapaud, et bien des fourrures blanches étalées aux pieds de Rakkóx se parent de reflets semblables. Les murs ondulés, faits de mille rondeurs nacrées, étincellent. Au sommet de chaque monticule de nacre est enchâssé un petit saphir bleu clair.

Rakkóx est étendu sur son divan de velours blanc et somnole. Un monsieur courtaud, compact, avec une grosse tête. Courte est la barbe grise, courts sont les cheveux gris. Mais les sourcils sont aussi broussailleux que les peaux des ours polaires. La large poitrine s'élève et s'abaisse telle une puissante machine. L'ample costume gris perle pend mollement autour du corps gros et trapu. La coupole de verre transforme le costume gris perle en une peau de crapaud multicolore.

Pendant ce temps-là le directeur du Département des Inventions Rakkóxiennes engueule son supergénie Schultze VII. Et le Septième prend une colère de taureau espagnol. Sous la grêle et le tonnerre des grands mots, les carlins du directeur courent se réfugier derrière une étagère bourrée de dossiers.

Quand Rakkóx a fini de dormir, on lui annonce un jeune inventeur du nom de Kasimir Stummel.

« Salle d'audience », murmure le milliardaire. Et l'on conduit Stummel à la salle d'audience. Celle-ci est bien sûr plus coûteuse que tous les harems de l'empereur de Chine. Les parois faites de l'émail le plus fin — de l'émail transparent ! — jettent des étincelles rouges-vertes-bleues ; on dirait des poissons qui jouent dans les rayons du soleil — et pour rehausser le tout, il y a des ornements d'or, de l'or le plus pur qui se puisse trouver. Et puis des tapis, travaillés au microscope — des millions de signes mystérieux — composés de manière si fascinante que tous les pétales du monde tombant en neige ne sont rien à côté ; de minces colonnes de verre contenant des milliers de grains de couleurs de la texture la plus délicate dessinant au passage des images kaléidoscopiques, des fauteuils d'ivoire sculptés avec de douces soieries ; des vases de corail gris et épineux qui touchent presque le plafond — et dont chaque pointe est une petite émeraude brillante ; des tables d'agate incrustées de chrysolithe — prenant toutes les formes imaginables... Tout cela baigne dans une demi-obscurité qu'éclaireront seules des fenêtres de verre rubis, disposées irrégulièrement et dans divers formats sur les côtés et sur le plafond vouté. Stummel est un peu surpris, bien que le plafond lui semble assez mal agencé.

« Bonjour, monsieur Stummel » dit Rakkóx, tandis qu'il franchit d'un pas pressé les portes en plumes de paon, la main tendue vers Stummel qu'il prie aimablement de prendre place sur un des fauteuils d'ivoire. Il n'a pas encore l'avantage de connaître ce monsieur.

Stummel se concentre, bredouille d'abord des remerciements pour l'audience qui lui a été accordée et commence dans un allemand choisi :

Monsieur Rakkóx, j'ai suivi les travaux de votre Département des Inventions pendant des années et avec un intérêt des plus vifs. Je n'ai pas manqué d'être surpris par le nombre d'idées inutiles qu'on vous y a proposé de réaliser. Les articles qu'on lit quotidiennement dans la presse m'ont agacé de plus en plus. Si j'en ai bien saisi le sens, vous êtes uniquement préoccupé de réaliser des projets qui visent à la promotion de la culture et dont la finalité prend des proportions considérables.»

A cet endroit-là, Rakkóx interrompt le jeune homme et fait remarquer :

« Ce que vous venez de dire quant aux proportions est très exact. Mais s'il vous plaît, ne me parlez pas de culture. Tout cela a l'air si philanthropique. Or je ne suis pas un philanthrope, car la grande masse des humains ne s'est pas montrée assez tendre envers ma personne. On s'est moqué de moi constamment, en s'imaginant me rendre service. Oh non ! je ne puis vraiment pas m'enthousiasmer pour l'espèce humaine.

Alors ne venez pas m'ennuyer avec votre culture. Les nouvelles techniques qui peuvent aider au développement de l'homme trouveront bien à se placer sans mon concours. J'aurais pu, par exemple, me jeter dans l'amélioration de l'habitat humain, mais pensez-vous que l'on se fût intéressé à mes idées ? Ridicule ! Pour la plu-part des hommes une porcherie est l'endroit où ils se sentent le plus à l'aise. Mais poursuivez, je vous prie, je vous écoute avec toute mon attention. »

Et Stummel poursuit sans se laisser démonter :

« Les puissants de ce monde ont de tout temps jalonné leur existence de constructions colossales. C'est pourquoi il est également dans leur intérêt de créer des oeuvres colossales à caractère architectonique. Jadis pourtant, les seigneurs du monde étaient trop pauvres pour travailler dans le grand style. Mais vous, monsieur Rakkóx, votre richesse est telle qu'elle vous permet de prétendre au grandiose, à l'aventureux, que dis-je, au merveilleux ! Si l'on veut bâtir en dimensions réellement impressionnantes, il est recommandé de faire usage de la nature existante de telle manière, qu'en fin de compte on ait l'impression que vous en avez profité pour créer en même temps la nature originelle. La stylisation de grandes masses rocheuses a, c'est un fait reconnu, plus de valeur pour un architecte que l'érection de façades plus ou moins banales qui doivent contraster avec les caractéristiques du terrain. Que pensez-vous, monsieur Rakkóx, non plus de la stylisation de fragments rocheux mais d'une expérience qui consisterait à transformer un rocher tout entier en une oeuvre d'art architectonique ? Voilà qui serait réellement grand, et qui stimulerait certainement les générations à venir jusqu'à les inciter à transformer, au cours des prochains millénaires, la surface de la planète tout entière en un seul et unique chef-d'oeuvre architectonique. Evidemment ma dernière proposition doit être considérée comme une plaisanterie. En effet je me suis laissé dire que vous ne dédaignez pas l'humour ; même quand vous êtes engagé dans les entreprises les plus audacieuses. »

Kasimir Stummel s'interrompt et adressa un sourire à Rakkóx. Qui sourit également, en songeant aux nations sous-marines de son supergénie Schultze VII, et qui eut soudain l'impression que ce Kasimir Stummel faisait preuve de plus de discernement à lui tout seul que tous ses génies et supergénies réunis. Le gaillard en imposait au nabab.

« La transformation architectonique d'un rocher va pouvoir être entreprise sous votre direction. »

Telle fut la réponse lapidaire de Rakkóx. Stummel en eut les larmes aux yeux, mais de joie. L'énergique milliardaire télégraphia sans tarder au directeur de son Département commercial: « Acheter immédiatement petite montagne si possible avec glacier dans but architectural. Prenez contact avec M. Kasimir Stummel. Rakkóx. »

Après que le domestique eut pris note du télégramme l'homme le plus puissant de la terre se leva si tranquillement qu'on aurait pu croire que rien ne s'était passé, serra les deux mains de Stummel et disparut derrière les portes en plumes de paon, les basques de son habit voltigeant autour de lui.

Pourtant une heure plus tard, il télégraphiait de nouveau au directeur de son Département des Inventions. Un message lourd de conséquences : « Licencier immédiatement les deux cents génies et supergénies. Quant à vous-même vous ne ferez plus partie de mon personnel dès la fin du trimestre en cours. Vous vous démettez immédiatement de vos fonctions au profit de M. Kasimir Stummel. Rakkóx. »

Rakkóx trouvait Stummel extrêmement sympathique.

En recevant le télégramme lourd de conséquences, le directeur du Département des Inventions rakkóxien tomba raide sous son bureau. Et le personnel du Département devint comme fou : trois supergénies durent immédiatement être transportés dans une clinique psychiatrique. Ils étaient en proie à une crise de démence. Schultze VII fit celui que l'affaire ne regardait pas. Et pourtant il savait bien que sans lui la ca-

tastrophe ne se serait jamais produite. Mais ses camarades l'ignoraient, car le directeur gardait toutes les choses importantes pour lui.

Schultze VII semblait aussi décharné qu'un lévrier et possédait une moustache tellement fournie qu'il était difficile d'en faire le tour avec deux doigts. A peine se fut-il retiré dans son cabinet de cuir que le Septième tira si fort sur sa moustache, qu'il avait saisie à pleines mains, que des poils s'en détachèrent et volèrent à l'entour. Et pendant ce temps-là, il grinçait des dents — d'une façon mélodieuse certes, mais sans nulle douceur. Et il se lança dans un de ses monologues coutumiers — car c'était l'homme des monologues.

Il s'adressa aux murs tendus de cuir brun :

« Il est absolument inutile que je me fâche contre ce Rakkóx, car je n'ai pas besoin de lui. Et pourtant je me fâche. J'ai toujours été soupe au lait. C'est de naissance. Cependant je n'ai jamais eu de raisons valables de me mettre en colère. Je dirais même que c'est par colère que je suis devenu humoriste et non par gentillesse. Il est sans nul doute inscrit dans mon destin que je vivrai dans un état perpétuel de rage. Je souffre de rage chronique comme d'autres de rage de dents. Je languis d'être insulté afin d'avoir un prétexte pour donner libre cours à mon instinct coléreux. Et ce faisant je ne puis m'empêcher de rire.»

Schultze VII regarde de nouveau ses murs tendus de cuir — et ses meubles parés de cuir (de beaux objets bien tannés !), et se réjouit d'avoir trouvé refuge entre ces vieilles peaux de bêtes, car tous les animaux lui sont bien sympathiques.

« Les frustes animaux et les enfants des hommes, poursuit-il, sont davantage enclins au meurtre qu'à la jouissance, idem l'homme mûr et évolué. Cela vient du fait que les créatures primitives ne prennent pas conscience de leur personnalité et que les créatures complexes ne peuvent pas croire à une vie individuelle. Aussi les uns et les autres ne font-ils grand cas ni de leur vie ni de celle des autres. L'histoire est atrocement simple. Assurément les ânes ne comprennent pas cela. Au début est la créature cruelle et destructrice — à la fin aussi. Voilà pourquoi Schultze VII est un fou furieux, car il est une créature qui a atteint le degré supérieur de l'évolution. En effet, le génie le plus élevé n'est là que pour bafouer et faire enrager l'engeance humaine. Je veux du sang, maudite et bestiale racaille, ton sang ! Et c'est pour cela que Rakkóx doit être déchiré — malheureusement on n'y peut rien changer — comme la colombe est déchirée par l'autour. Ma logique est toujours destructrice.»

Il rit. On dirait — ou presque — le craquètement d'une cigogne. Et il hurle tout à coup, tel un fauve, frappe des deux poings sa petite table à thé qui se plie comme un vieux carton à chaussures.

« Rhinocéros ! Rhinocéros ! » crie-t-il.

Puis il se remet à rire — comme rient les déments dans les asiles. Mais ensuite, il redevient tout à fait calme et froid, se rend à la réunion des génies et supergénies licenciés, les convainc d'émigrer en Chine avec lui et d'exciter l'empereur contre Rakkóx, l'ennemi commun. Il fait semblant d'être aussi dénué de passion qu'un lac silencieux au milieu des forêts. Les génies et les supergénies, tous suivent le grand Schultze. Tous montent dans le premier rapide à destination de la Chine.

Durant les mois qui suivent, l'histoire, de part et d'autre, évolue conformément au programme. Dans les palais montagneux que Kasimir Stummel édifié le long de la côte ouest d'Amérique du Sud, cinq fois cent mille hommes travaillent — l'argent de Rakkóx roule ; il devient de plus en plus illustre. Bientôt on l'idolâtrera. Un homme d'entre-prise va son chemin, que ses entreprises soient raisonnables ou bien ridicules, peu importe, tous s'en moquent — pourvu qu'elles paient.

Pourtant, au bout d'une année, le grand milliardaire remarque un net fléchissement de sa popularité. Les causes de ce phénomène lui semblent bientôt évidentes. Puisque Schultze VII lui télégraphie de Pékin :

« Vos agissements en Amérique du Sud sont jugés avec la plus grande sévérité par la suprême autorité de l'Empire. Vous conseillez de licencier séance tenante M. Stummel, celui-ci s'étant permis d'inquiéter des ressortissants chinois. Respectueusement. Schultze VII.»

« Aha!» s'écrie Rakkóx.

Il rencontre à Madère un Kasimir Stummel au visage rasé de près, hâlé et resplendissant de santé. Stummel confie à son patron que le nombre de navires de guerre chinois croisant au large des côtes sud-américaines s'accroît maintenant jour après jour. La situation devient critique. Par conséquent Rakkóx télégraphie au directeur de son Département de la Marine :

« Envoyer immédiatement tous les torpilleurs sous-marins disponibles à Stummel en Amérique du Sud. L'affaire est pressante. Rakkóx.»

Mais ce télégramme est loin de calmer les angoisses de Kasimir Stummel.

« Je ne puis vous cacher, monsieur Rakkóx, explique-t-il, que vos officiers sont très peu sûrs. Leurs intérêts sont uniquement pécuniaires, sans une once de patriotisme. Les soldats qui se considèrent comme des représentants d'une nation offrent—évidemment bien plus de garanties que toute l'armée Rakkóxienne. Il faut donc extirper l'élément nationaliste des rangs de nos ennemis. Je suis tout ce qu'il y a de plus sérieux. Nous viendrons toujours à bout d'armées cosmopolites. Il faut faire de l'armée chinoise une armée cosmopolite.

— Et comment nous y prendrons-nous ? demande Rakkóx.

— C'est faisable, répond Stummel. J'ai une idée téméraire... mais je sais que vous ne reculez pas devant des idées téméraires... surtout quand elles sont uniquement destinées à assurer notre protection.

— Parlez enfin, que voulez-vous faire ? »

Stummel poursuit posément :

« Cela semble fou, mais c'est possible ! Il faut faire de la Chine un État international. Il faut, grâce à des offres éblouissantes, obtenir un mélange de toutes les races de la planète. Nous devons susciter l'émigration de très nombreux Européens en Chine et celui de très nombreux Chinois en Europe. Nous masquerons cette activité en transportant simultanément les Africains en Inde et les Indiens en Australie. Les Peaux-Rouges pourraient fort bien aller en Scandinavie. Vous comprenez bien ! Il faut faire de l'ensemble des nations un plat d'oeufs brouillés. Je vous le dis, n'en riez pas, cela marchera vraiment ! Pour réussir tout cela, il ne faut rien d'autre qu'un très grand nombre de paquebots, à bord desquels on réclamera pour la traversée un prix ridiculement bas ! »

Rakkóx se lève et télégraphie au directeur de son Département commercial :

« Acheter immédiatement mille paquebots ou à défaut les commander aux chantiers navals européens. Le plus grand format ! Rakkóx. »

Stummel bredouille des remerciements. Son succès le remplit de confusion. Plus tard, ils vont dîner simplement dans le meilleur hôtel de la plage. Après le dîner, installés sur la terrasse des grands-ducs, ils fument un bon cigare de Melbourne. La lune éclaire somptueusement l'océan Atlantique, et Rakkóx bavarde. A propos de son supérogénie Schultze VII, il dit, avec humeur :

« Cet homme est un danger public. Rendez-vous compte ! Voyez quelles idées géniales il a osé me soumettre quant à la façon de mener mes opérations militaires ! Le maroufle ! Des régiments de crocodiles en uniforme bleu marine, de véritables crocodiles, en uniforme bleu marine ! C'est ce que ce monsieur voulait faire dresser afin de protéger les fortifications portuaires. Je crois même qu'il m'a écrit une lettre parlant du dressage des huîtres dans un but militaire ! Il serait allé jusqu'à fourrer les lombrics dans un uniforme, si je ne lui avais pas dit d'aller se faire pendre ailleurs. Et voici que pour se venger, il ameute les Chinois contre moi, ce démon ! Quel client ! Il ne manquait pas une occasion de faire l'éloge de la vermine. Il l'appelait garde du corps naturel de l'humanité ! Mes deux cents génies croyaient certainement que je n'étais qu'un farceur, parce que je ne puis m'empêcher de lâcher une bonne plaisanterie quand l'occasion s'en présente. Et ils pensaient que rien ne pouvait m'être plus

agréable que d'être moi-même la cible de quelques bonnes plaisanteries. Quand on réfléchit à la profondeur de l'esprit de ces génies, qui considèrent le cerveau d'un milliardaire comme un animal de cirque, il y a de quoi avoir des crampes d'estomac. Il y a certes différentes formes d'humour, et l'on peut distinguer l'humour défensif et l'humour agressif. L'humour agressif est une forme dégénérée de l'humour et particulière à ce Schultze numéro VII. Quant à vous, monsieur Stummel, vous possédez une étrange variété d'humour que l'on pourrait qualifier de commercial. Ne m'en veuillez pas, car cette variété-là ne m'est pas antipathique, bien au contraire. Personnellement, je suis doué d'un humour qui est davantage involontaire. L'humour involontaire n'est-il pas tenu par quelques savants pour le seul authentique ? J'avoue cependant que je déplore vivement que cet humour-là soit justement le mien. Ne soyez pas trop joyeux, tout l'humour du monde n'est une bonne chose que pour les pauvres ; pour les riches, l'humour est un malheur. Je n'ai jamais pris ombrage de mes damnés semblables, car j'ai le talent fatal de ne voir chez chacun que son côté le plus ridicule. Et ce dont on peut se moquer, il est difficile de s'en formaliser. Hélas, cette mansuétude vous coûte le respect. Les gens finissent par croire que l'on ne veut rien de plus que rire. Et le rire seul n'a jamais fait le contentement de personne. »

Les deux hommes soufflaient de puissants jets de fumée dans le clair de lune, l'océan Atlantique s'étendait devant eux, étincelant, tel un reflet brouillé de l'infini.

Les deux hommes firent silence longtemps, sérieux comme seuls peuvent l'être ceux qui voudraient ne remplir leur existence entière qu'avec des actions dignes de secouer le monde.

Alors Stummel parla de ses grands palais montagneux.

« Je voudrais bâtir pour durer ! expliqua-t-il. Dans un premier temps, avec mes machines nouvelles j'ai fait creuser de vastes cavités au sein des montagnes. Les masses rocheuses et calcaires ainsi extraites, je m'en suis servi pour édifier au bord de la mer des terrasses richement étagées. Certaines montagnes sont facilement transformables en formes architectoniques carrées. Mais on peut également réaliser des compositions architectoniques brillantes avec des courbes complexes. Les salles qui seront conçues à l'intérieur des roches Rakkóxiennes auront des dimensions sans précédent. Ces dimensions-là deviendront synonymes de modernité ! Les nouvelles machines travaillent avec tant d'efficacité que des éboulements ne sont pas à craindre. Nos mathématiciens travaillent d'ailleurs avec presque trop d'application. Je ferai couper toute la cime du pic Kasimir, afin que toutes les salles puissent profiter de l'éclairage zénithal. Les murs des salles contiendront de très nombreux appartements, qui, derrière des parties saillantes, des colonnades et des balcons, pourront avoir toutes les dimensions que l'on voudra. Particulièrement impressionnantes seront les salles de granit. Des murailles à pic, hautes de deux cents mètres, lisses comme un miroir ! Le tout éclairé par des torches ! Dans les couches plus profondes nous devons installer de gigantesques salles de bains, avec des jets d'eau, des cascades, des étangs artificiels et des gondoles. Toutes les plus grandes églises de la Terre, comparées à ces palais montagneux, sont à jeter au panier, n'est-ce pas ? On est bien forcé de sourire en songeant à l'architecture mesquine des temps passés. L'on se battra pour ces appartements et l'on dépensera des sommes fabuleuses. Et songez aux perspectives grandioses ; quand des enfilades entières de salles cyclopéennes peuvent s'articuler en tous sens, en hauteur, en profondeur, en longueur, en largeur. Il faudra bien sûr relier ces salles entre elles grâce à un réseau de chemin de fer électrique. Les voitures seront d'une élégance raffinée, toutefois on prendra soin de les concevoir dans un style qui s'harmonisera avec l'architecture environnante. En ce qui concerne les différents styles à adopter, nous organiserons divers concours. De l'extérieur, les montagnes offriront un aspect ravissant. La nature sera mille fois battue. On peut aussi envisager de travailler le matériau en vastes sculptures, dans le goût égyptien. Mais à tout prendre, je suis plutôt contre : l'architecture pure doit s'en tenir à des rythmes puissants et mépriser les fioritures mesquines, même si elles ne manquent pas de grandeur. Les nouvelles peintures émaillées, si on les utilise pour souligner les proportions et si l'on

agit avec prudence, produisent une impression assez stupéfiante. Sans omettre que les couleurs sont résistantes aux intempéries. Je suis très heureux de...»

Et Stummel parla ainsi jusqu'à l'aube, et Rakkóx l'écouta avec attention. Ils fumèrent tous deux l'herbe de Melbourne, avec délice, et ne burent que de la limonade bien fraîche. Ils n'allèrent se mettre au lit qu'au lever du soleil. Et quand le soleil se leva, l'océan Atlantique rutila de milliers de couleurs.

La guerre qui opposait Rakkóx à l'empereur de Chine suivait son cours. Evidemment, il n'y eut pas de déclaration de guerre, car se livrer des combats n'entraînait absolument pas dans les vues des deux parties. Elles se tenaient à l'affût et guettaient une occasion propice de faire des conquêtes sans grandes dépenses d'argent ni effusion de sang. C'étaient de constantes manœuvres. Et tout se concentrait en fait autour des palais montagnoux de Stummel, les sous-marins de Rakkóx ne cessant de patrouiller devant les chantiers et d'empêcher l'approche de la flotte chinoise, mais sans tirer un coup de feu. Car les animaux de la flotte chinoise ne cherchaient qu'à corrompre ceux de la flotte Rakkóxienne. Ah, la belle guerre ! Pourtant, les tentatives de corruption demeurèrent sans résultat parce que Rakkóx était bien plus généreux que l'empereur. Le premier but des diplomates chinois était d'ailleurs de circonvenir Stummel. Cependant, il était plus difficile de mener Stummel à sa perte, puisqu'il étouffait tous ses sentiments personnels pour ne penser qu'à la sauvegarde de ses palais montagnoux. Schultze VII, qui menait maintenant toutes les actions corruptrices contre Stummel, n'ignorait pas qu'il avait affaire à des êtres aux facultés hautement développées, mais les êtres vils ne sont jamais dans l'embarras quand il s'agit de tisser les intrigues les plus sournoises. Avidé de vengeance, Schultze télégraphia de Pékin à M. Kasimir Stummel :

« Je vous félicite pour le succès de votre plan de mélange des races. Vos paquebots fonctionnent de façon tout à fait remarquable. Déclarez vos palais de montagnes pour tout aussi cosmopolites. Placez-vous sous la protection des nations unies du globe, et la pérennité de vos travaux sera assurée. Dans le cas contraire, attendez-vous au pire, car dans votre proche entourage se trouvent quelque cinquante traîtres. Schultze VII ».

Stummel ne peut s'empêcher d'être un peu effrayé. Parce qu'il tient davantage à la sauvegarde de ses palais, qui bien sûr ne seront pas terminés avant longtemps, qu'à sa propre vie.

Stummel est un diplomate et de ce fait très vite disposé à travailler pour un autre maître, si le maître du moment ne lui garantit plus la sécurité nécessaire. Le roué Kasimir envoie à Rakkóx un message circonstancié, dans lequel il présente de façon très plaisante et très humoristique l'idée de l'infâme Schultze, la décortique et l'éclaire. Il laisse transparaître que les palais montagnoux ne pourraient que profiter d'une éventuelle prise en charge par toutes les nations du globe — et que de toute manière ils ne devraient pas y perdre.

La réponse laconique de Rakkóx ne se fait pas attendre :

« Le rire du mensonge est malgré tout plus aimable que le rire du mensonge. Rakkóx. » Cette réponse grossière choque horriblement Stummel. Et il doute à présent qu'en cas de danger Rakkóx soit prêt à risquer sa peau et ses biens pour sauver les palais montagnoux, et il décide de ne plus agir que dans l'intérêt supérieur de son oeuvre sans se préoccuper davantage de Rakkóx. Les pourparlers internationaux de Stummel commencent sans tarder. Bien sûr on ne demande pas l'avis de Rakkóx.

Pendant ce temps la colère, qui au long des années, s'est accumulée sur toute la planète et qui grondait sourdement contre le milliardaire fou, a pris soudain des proportions inouïes. Et Schultze VII s'enhardit. Avec une tactique stupéfiante, il parvient à tisser sa toile autour de Stummel, tant et si bien que celui-ci ne tarde plus à déclarer les palais montagnoux propriété internationale et qu'il en vient à se placer, avec ses ouvriers, sous la protection des nations unies du globe.

A peine Rakkóx a-t-il pris connaissance de cette proclamation. à Constantinople, qu'il monte immédiatement à bord de son navire ultra-rapide et ordonne de

mettre le cap sur l'Amérique du Sud, via Gibraltar. En route, il déclare la proclamation de Kasimir Stummel arbitraire et irrecevable. Mais Schultze VII a prévu le voyage de Rakkóx à bord de son navire ultra-rapide. Avec ses deux cents génies et de nombreux Chinois, il croise comme par hasard dans l'océan Atlantique et intercepte le navire ultra-rapide en plein équateur. Le supergénie madré fait ligoter Rakkóx et ordonne qu'il soit conduit dans sa vaste cabine-salon.

Dix vieux Indiens sont assis à droite et à gauche du grand Schultze. Ils ne disent mot, leurs longs poignards luisants passés dans la ceinture. Schultze lance au milliardaire des regards brillants de haine et lui jette cet unique mot :

« Rhinocéros ! »

Rakkóx soutient le regard de son ennemi sans se départir de son calme, toise les Indiens fous et assoiffés de sang. Puis il dit, d'une voix douce :

« Pauvre fripouille ! »

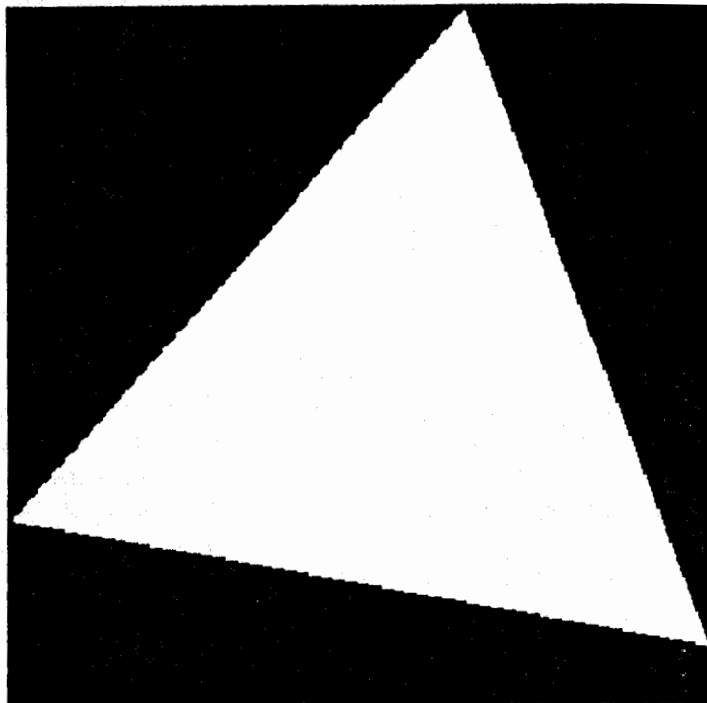
Schultze VII passe les doigts dans son épaisse moustache, fait un signe aux Indiens — et les Indiens se précipitent en hurlant sur le milliardaire, lui passent leurs longs couteaux à travers le corps, lui tranchent la tête et découpent son cadavre en deux cents morceaux de taille quasiment identique. Le crâne et les os de grandes dimensions, ils les fracassent avec leurs haches de combat. Les deux cents morceaux sont nettoyés et répartis avec le plus grand soin dans deux cents boîtes d'email. Ces deux cents boîtes d'email contenant les restes de Rakkóx sont distribuées solennellement aux deux cents génies. Les supergénies reçoivent les morceaux de la tête. Quant à Schultze, il s'empare du nez Rakkóxien. Et c'est ainsi que Rakkóx tombe de son piédestal.

Le public terrestre crie bravo et hurrah et célèbre Schultze VII comme son sauveur. Le partage des milliards provoque bien sûr toute une série de procès plus compliqués et plus difficiles à dénouer qu'un noeud de vipères. Les avocats ne boivent plus que du champagne brut du meilleur cru et l'on assiste même à quelques combats véritables, qui se livrent au milieu du bruit et de la fureur. Mais tout cela ne change rien à rien : les milliards de Rakkóx sont partagés et il n'en restera rien. Les circonstances de la mort du potentat demeurent évidemment secrètes — on abuse le public en lui racontant une vague histoire de suicide et de testament détruit. Les parents et alliés du mort sont tous faits ministres, quelques cousins obtiennent le titre de duc, etc, etc. C'est ainsi que les milliards de Rakkóx tombent de leur piédestal.

Schultze VII se rend compte soudain qu'il est devenu l'idole de la bêtise — et le voici qui commence à se mépriser. Et c'est ainsi que Schultze VII tombe de son piédestal. Les palais montagneux de Kasimir Stummel tombent en ruine, car les nations n'ont pas d'argent à perdre pour de telles oeuvres architecturales. Des serpents et des animaux sauvages viennent se nicher dans les salles granitiques.

Les ouvriers s'en vont les uns après les autres, car ils ne sont plus payés. Et Stummel voit s'écrouler l'oeuvre de sa vie. Quelques Américains entrepreneurs estiment que les palais montagneux pourraient faire des mines acceptables, y trouvent de l'or et saccagent l'ensemble des travaux «architectoniques» de fond en comble. Les merveilleux jardins en terrasses sont ravagés sans le moindre ménagement et les majestueuses et délicates machines ne servent plus qu'à fouiller le sol de la mine. Les plaintes que Stummel adresse aux nations (provisoirement) unies du globe sont reçues avec une condescendance souriante. C'est ainsi que Stummel tombe de son piédestal.

Mais à Pékin l'association des génies a coutume de commencer sa réunion du samedi par une ronde dont le refrain, « Sic transit gloria Rakkóxi », s'accompagne forcément de hurlements de colère qui rappellent ceux des Indiens. La ronde Rakkóxienne sera bientôt si populaire qu'il faudra la chanter à toutes les célébrations de victoire.



Gheorghe SĂSĂRMAN PROTOPOLIS

extrait de l'ouvrage *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 29-31, traduit par Hélène Lenz.

Avant de construire la colossale coupole transparente, les hommes n'avaient pas vraiment réfléchi à ce qu'ils en feraient; Ils ne s'étaient pas interrogés non plus sur les conséquences de son érection. Il fallait construire la coupole pour la pure et simple raison qu'on l'avait inventée et parce qu'elle surpassait tout ce que l'esprit humain avait pu imaginer jusque-là dans le genre. Une fois construite, un groupe d'inventeurs continua de lui apporter des perfectionnements qui déclenchèrent, au commencement du moins, des conséquences inattendues.

L'histoire n'a pas gardé mémoire du premier nom de la ville que la calotte sphérique en matière plastique vint coiffer en même temps que le territoire voisin. Avec le temps toutefois, on la baptisa Protopolis et cette appellation lui est restée jusqu'à nos jours. L'installation de la coupole à elle seule n'aurait jamais engendré de conséquences sérieuses. Mais on fit en sorte que les pluies — rares sous cette latitude — soient remplacées par l'arrosage périodique et homo-gène des plantations et des espaces verts. Grâce à l'application d'une poudre très fine projetée par un hélicoptère sur la face intérieure de la calotte, l'intensité des radiations fut limitée à un seuil convenable. En supplément, on adopta : le système de maintien de la température et de l'humidité à des intervalles optimum, le procédé STEROVAC de destruction des agents pathogènes, les méthodes « propres » de triage des ordures ménagères, de nettoyage des rues et d'inhumation des cadavres, la technique sèche puis humide de suppression de la poussière, l'extermination des insectes et autres nuisibles grâce aux ultrasons etc.

La population protopolitaine se fit rapidement connaître par son excellent état de santé, par une morbidité générale proche de zéro, par la disparition en son sein de la mortalité infantile et par l'augmentation de sa longévité. Pour protéger cette évolution digne des plus hauts éloges, tout étranger soupçonné de véhiculer microbes ou virus n'était admis dans la ville qu'après s'être soumis à une quarantaine, ainsi qu'à un traitement désagréable et indiscret. Les autochtones pour leur part ne pouvaient plus quitter Protopolis : ayant perdu toute résistance à la maladie, ils n'auraient jamais été capables de survivre au contact du monde extérieur. Très vite, la ville sous coupole de plastique connut l'isolement complet.

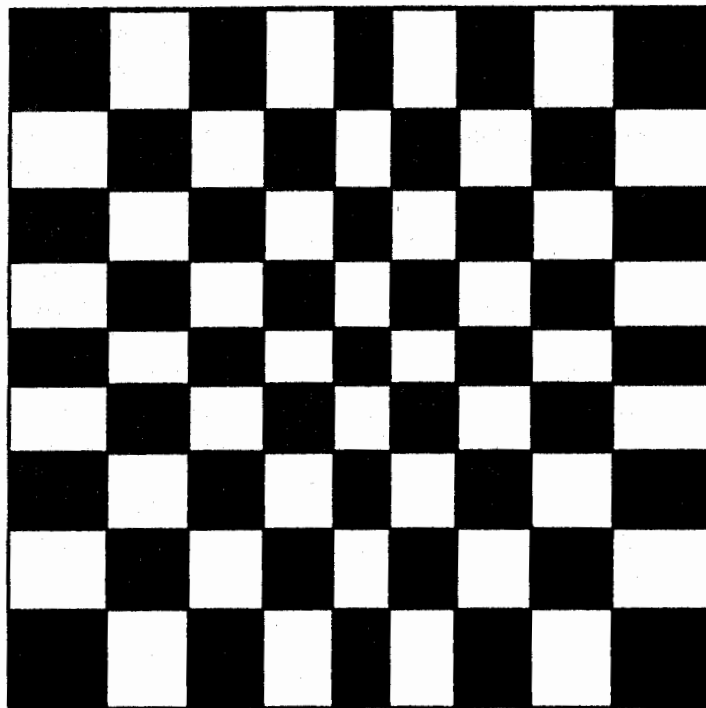
Les Protopolitains n'étaient guère affectés par cet isolement. Pour mieux s'adapter aux exigences d'une économie autarcique, ils avaient restreint leurs préoccupations à la production du minimum vital. Ils renoncèrent au vêtement. Puis ils quittèrent leurs maisons, qu'ils laissèrent tomber en ruine : ils s'étaient aperçus que la vie au grand air dans les parcs et les forêts est plus saine, plus agréable. Les forêts s'étendirent librement, poussant jusque sur les décombres, elles envahirent les rues et les places désertes. Les hommes devinrent plus grands, plus athlétiques, ils apprirent

à courir sans effort, à escalader agilement les arbres pour cueillir des baies, à se jeter d'une branche à l'autre avec des sauts formidables.

A une époque, il leur parut rentable d'abandonner la culture des champs aux enfants et aux femmes. Les hommes s'occupaient de chasse et de pêche. Car à présent, les bêtes des forêts et des eaux s'étaient multipliées : elles constituaient la principale source de nourriture. Plus tard, on laissa le maïs et le blé pousser au hasard et les veaux, les porcs, les brebis, les chèvres s'ensauvager en liberté. Chassés de leurs cages des jardins zoologiques les fauves affamés rôdaient seuls à la recherche de nourriture.

La véritable distraction des Protopolitains demeura la procréation. Dans ce domaine, ils étaient si merveilleusement compétents qu'ils ignoraient jusqu'à l'existence du fiasco. Il est vrai que le partage des femmes favorites donnait sou-vent lieu à des querelles, à des luttes sanglantes entre mâles brûlant de désir. Il arrivait que ces batailles se terminent par la mort du plus faible — on le retrouvait étranglé — mais la fécondité de l'espèce compensait aisément les pertes. A une époque même, la population devint si nombreuse que les autorités conçurent des inquiétudes au sujet des moyens de subsistance de la collectivité. Divisés en bandes, les hommes commencèrent à se battre pour les lieux de chasse et de pêche, pour les forêts les plus riches en fruits comestibles. Discrètement d'abord, puis en grande pompe, les prisonniers furent dévorés par les vainqueurs. Les mandibules grandirent, le front se biseauta, le cou se fit plus court, la poitrine bomba, les épaules s'élargirent, les bras s'allongèrent. Pour couronner l'évolution les gens de Protopolis apprirent à saisir les branches avec leurs doigts de pied. Et on les vit alterner couramment la station bipède et la marche à quatre pattes.

C'est avec une vive curiosité que le reste des humains suivait le palpitant déroulement des événements. Depuis l'extérieur de la coupole, on filmait au téléobjectif, on lançait de sensationnelles transmissions en direct des scènes se déroulant à l'intérieur. Tandis qu'à la bourse des paris la côte d'une question montait en flèche : « Quand les Protopolitains verront-ils pousser leur queue ? »



Gheorghe SĂSĂRMAN ISOPOLIS

extrait de l'ouvrage *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 29-31, traduit par Hélène Lenz.

Imaginez un système de carrés composés de deux familles de droites parallèles équidistantes, perpendiculaires entre elles : elles dessineraient sur le plan un champ uniforme de carrés égaux, comme sur une feuille de papier millimétré. Imaginez maintenant que ce papier millimétré agrandi plu-sieurs milliers de fois soit une plate-forme de pierre et qu'à l'intérieur des noeuds de son tissu invisible se dresse une colonne centrale, toute svelte, sur laquelle s'appuient les extrémités des quatre poutres de bois, rangées selon les lignes du carré. Les panneaux à caissons carrés placés au plafond s'appuient sur les poutres principales et chaque caisson est recouvert d'une plaque d'albâtre translucide. Aussi loin que le regard peut porter, l'enfilade uniforme des colonnes continue dans deux directions. Filtrée par le plafond, la lumière diffuse n'engendre pas d'ombre. Voilà à quoi ressemblait la ville d'Isopolis avant qu'on ne l'incendie sur ordre d'Alexandre de Macédoine. Les mauvaises langues disent qu'à la suite d'une orgie extraordinaire, alors qu'il était en état d'ébriété, le trop jeune conquérant y aurait mis le feu de sa propre main. Toutefois pour comprendre à quel point l'ordre avait été en fait donné par un esprit lucide ayant mûrement réfléchi, les lecteurs sont priés de s'attarder sur une description de la ville datant de l'époque où le grand Alexandre n'avait pas encore traversé l'Hellespont.

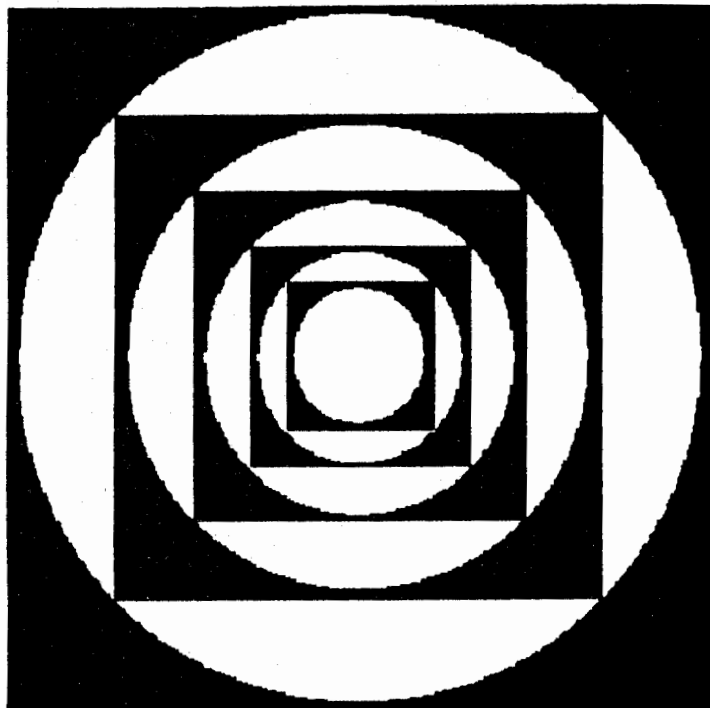
En ce temps-là, Isopolis avait une telle étendue que même ses habitants n'en connaissaient pas les frontières. Elle était en fait si grande qu'aucun d'eux ne se souvenait l'avoir jamais vue de l'extérieur. L'homogénéité de la construction, la parfaite identité des carrés composant la ville, l'absence de centre et de frontières, l'absence de lieux privilégiés et de toute référence avaient exercé une profonde influence sur la vie se déroulant au-dessous des plafonds d'albâtre. Apparemment, les hommes se ressemblaient peu mais dès qu'on les examinait avec attention, on constatait que leurs différences — superficielles : l'allure extérieure, la coiffure, le vêtement, le maquillage et l'expression orale — étaient en fait préméditées : en vue de contrecarrer l'impression de mono-tonie dégagée par le cadre architectonique. Cette recherche de la bigarrure était aussi obsédante, aussi fatigante en fait que l'uniformité. En outre, à travers la diversité, le comportement des habitants et leur mentalité se révélaient étrangement semblables. Tous les citoyens quels qu'ils soient (évidemment ils étaient égaux entre eux, malgré l'âge et le sexe, uniques critères de différenciation sociale) s'acharnaient à se faire une place privilégiée : premier degré à franchir dans l'échelle de la distinction. Occupation épuisante et d'ailleurs d'avance vouée à l'échec. Les hommes bougeaient de façon chaotique, au petit bonheur, sans jamais s'arrêter, homogénéisant l'espace du seul fait qu'ils l'occupaient. Si pendant quelques secondes un vide se créait — un vide ou au contraire un noyau dense qui aurait pu aider les gens à s'orienter — le mouvement de la foule le faisait disparaître aussitôt.

Parfois — très rarement — un homme s'arrêtait, fatigué par tant d'errance ou parce qu'il avait compris que dans cet univers brownien, l'absence de mouvement était la seule façon de se distinguer du commun. Mais cette intuition ne franchissait pas le seuil de la raison. Un instant, l'individu se constituait en centre absolu de la ville, en point zéro placé au centre de l'unique système stable de coordonnées. On le faisait roi. Un roi qui portait en germe la fin de son propre règne. Par bonheur ni lui, ni ceux qui se trouvaient autour de lui ne prenaient conscience de la situation : le péril était vaincu par l'ignorance qu'on en avait. Rapidement l'individu était rendu à sa course sans fin. D'ailleurs, même si l'on admet qu'il ait existé une solution à ce problème insoluble, elle se serait paradoxalement annulée d'elle-même. En réalité, si les voisins avaient reconnu la singularité de celui-qui-restait-immobile, ils se seraient tous arrêtés. Partant, le repos se serait généralisé et aurait perdu toute singularité.

Isopolis n'admettait pas — ne pouvait pas admettre le concept d'unicité.

Un monarque comme Alexandre était l'expression de l'unicité.

La véritable cause de l'incendie réside dans cette contradiction impossible à résoudre.



Gheorghe SĂSĂRMAN VERTICITY

extrait de l'ouvrage *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 55-58, traduit par Hélène Lenz. Publié en français dans *Dialogue*, Revue d'Études Roumaines et des traditions Orales Méditerranéennes de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, no. 18, « Science-Fiction des années 80 », 1988.

La ville n'avait ni début ni fin. Vue d'un de ces hélicoptères qui en faisaient le tour sans cesse, elle ressemblait à une tour, une tour géante dont le sommet, rapetissé par le jeu de la perspective, se perdait dans le lointain. Quand on la regardait depuis le bas, sa silhouette en enfilade, audacieuse comme un défi, jaillissait vers le brouillard meublant la voûte du ciel. Dans les sous-sols profonds, les souterrains à étages, des fondations formidables la continuaient en bas, tels une racine invisible soutenant un tronc à nul autre pareil. A une hauteur de plusieurs kilomètres, commençaient les ramifications de tiges soutenant les centrales héliothermiques frangées d'étranges corolles : celles des miroirs paraboliques. Çà et là, les plateformes édifiées sur des consoles servaient à l'atterrissage et au décollage de véhicules volants. L'altitude de la ville ne pouvait être précisée : elle croissait en hauteur tandis que le cerveau électronique central lançait des ordres aux ordinateurs dirigeant la construction. Une ville vivante comme un arbre. Mais personne ne l'ayant jamais embrassée du regard, la comparer à un arbre était une absurdité.

La structure intérieure de la ville était assez compliquée. Un réseau de tubes à haute pression autorisait la circulation de l'eau et des minéraux constamment extraits des profondeurs souterraines. Ce réseau permettait aussi la circulation de l'azote et du bioxyde de carbone d'origine atmosphérique — toutes matières premières transformées dans les laboratoires grâce à l'énergie solaire en vue de produire la nourriture et les biens nécessaires aux habitants. Au coeur de la construction, logeaient des centrales de conditionnement, de climatisation, ainsi que les dispositifs organisant la circulation et les communications. Ce noyau technique était entouré d'un premier anneau protecteur com-posé d'espaces publics. Le dernier anneau, celui de l'extérieur, était destiné à l'habitat. Soulignons que tous ces logements abritaient des familles se livrant là à leur travail quotidien, une tâche purement cérébrale puisque toutes les autres activités, devenues automatiques, se trouvaient aux mains des ordinateurs.

Le jeune Nat se sentait seul. Il avait insisté longtemps pour obtenir la permission de visiter la ville. Naturellement, sa demande avait éveillé la suspicion des autorités, habituées à des citoyens renonçant depuis des lustres à la moindre visite amicale en raison des avantages présentés par le système chromo-vidéophonique de communication totale. D'ailleurs les habitants de la ville étaient généralement trop occupés pour songer à autre chose qu'à leur labeur. Certes l'obligation de travailler était un effet des lois mais l'habitude de s'adonner à une activité utile s'était si profondément enracinée en chacun que le citoyen adulte y consacrait spontanément l'intégralité de son temps disponible. Les habitants étaient polyvalents et ils étaient

même capables d'effectuer toutes sortes d'opérations simultanées. Personne n'avait donc le temps de s'intéresser au sort du jeune visiteur.

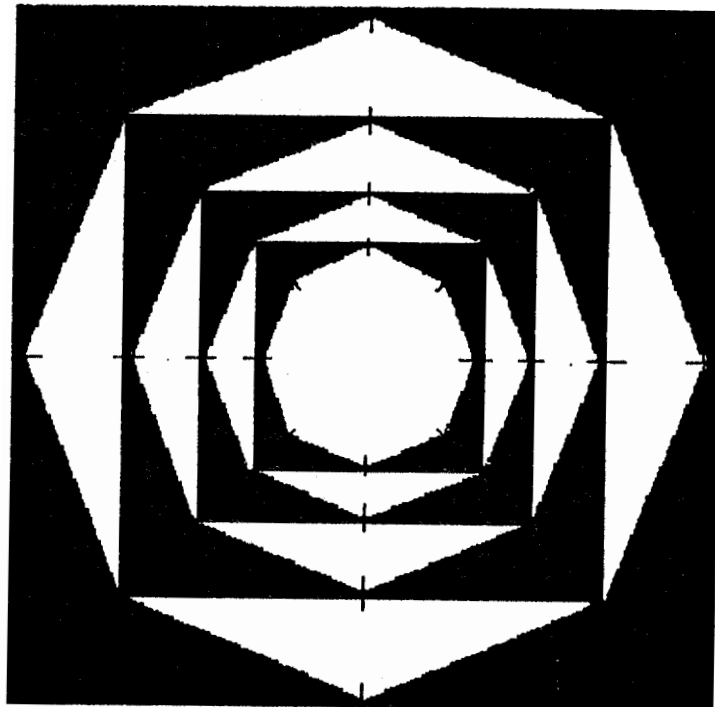
Dans cette fourmilière géante de Verticity, Nat souffrait donc de solitude. Sans rencontrer âme qui vive, il avait erré des heures entières dans des ascenseurs rapides que per-sonne ne fréquentait plus. Il avait consacré plusieurs jours à lire dans une bibliothèque et là, il avait fini par apprendre quelque chose sur l'histoire de la ville. Mais c'était insuffisant pour qu'il se sente autorisé à entrer en relation avec les habitants. C'est alors qu'étrangement, il s'était senti attiré par l'immatérielle créature annonçant l'heure à la télévision, et qu'il avait décidé-deSe lancer à sa recherche. Tâche difficile. La ville ne fournissait jamais d'informations privées et a fortiori à un étranger. Il ne put donc pas apprendre le nom de son énigmatique dulcinée. Ensuite, les choses avaient changé ; plus une rencontre avec l'inconnue se révélait improbable, plus son désir le portait avec une force irrésistible vers son sourire évanescent. Nat apprit vite à attendre l'instant où la voix surgirait pour annoncer l'heure exacte. Du reste, l'opération se répétait toutes les demi-heures. Absorbé par sa passion, l'étranger n'attachait plus d'importance à la hideur des habitants du lieu, une laideur à l'opposé de la pure beauté de sa princesse. Le contraste justement n'expliquait-il pas son étrange choix ?

Nat ne ressentait pas le besoin de comprendre. Obsédé, se soupçonnant d'être tombé amoureux en aveugle comme un adolescent, il décida de braver les risques pour pénétrer jusqu'au centre d'émission. Tout en poursuivant ses investigations, il continuait à s'abîmer toutes les trente minutes dans l'extase de l'heure exacte — la seule émission qu'il aimât — il eut ainsi l'occasion de vérifier qu'avant chaque apparition sa princesse changeait de toilette. La nuit, elle apparaissait dans les chemises vaporeuses où s'étalait sa nudité, si bien que Nat sentait son sang frapper à ses tempes. Par-fois il venait à étendre ses bras en direction du beau corps illusoire et à le lacérer, fou d'impuissance, en promenant ses doigts en l'air.

« Si seulement elle était fausse ! Ou si c'était une vieille, une très vieille femme, priait-il, et il se rappelait vaguement une histoire écrite par Poe, ou bien il pensait au fantôme d'une diva du siècle dernier... »

Son périple dura longtemps mais il finit par arriver jusqu'au centre d'émission. Là, il put constater que sa prière avait été exaucée comme par miracle. Les images chromo-spatiales et la bande sonore étaient mises sur programme. Quant à programme lui-même, il était élaboré par un dispatcher automatique travaillant sur des options : opinions des abonnés et informations disparates stockées à l'intérieur de la mémoire du centre. Nat fut désespéré. Il se rendait soudain compte qu'il était tombé amoureux de l'idéal fémiin des habitants de la ville un symptôme d'adhésion profonde qui ne parvenait pas à le consoler. Pareil aux sculpteurs de l'Antiquité, le dispatcher modelait la personne de la prin cesse en faisant la moyenne des traits et mensurations communiqués par les habitants comme ceux de la plus accomplie des femmes.

Et Nat se voyait à genoux aux pieds de la Vénus de Milo, baisant le socle d'où montaient les splendides jambes de marbre de la déesse. Ensuite, il se sentait envahi d'un profond mépris pour lui-même. Pygmalion, du moins, avait une excuse : il était tombé amoureux de sa propre création. Cependant, malgré les reproches que Nat se faisait à lui-même, le terrible amour continuait de le ronger. Beaucoup plus tard, quand il se fut définitivement établi à Verticity et que les habitants de la ville l'eurent admis parmi les leurs, quand il fut au courant de tous leurs secrets, Nat compris qu'aucun d'entre eux ne jugeait vraiment coupable ni indécente sa passion pour la princesse. En effet, secrètement mutilés par la sédentarité, les esclaves de la nouvelle Babylone cultivaient au plus profond de leurs orgies casanières un sens esthétique élevé. C'était toujours sur com-mande que le robot d'agrément attaché à chaque demeure générait sur un écran les amants et les amantes impalpables de leur désir.



Gheorghe SĂSĂRMAN **MUSAEUM**

extrait de l'ouvrage *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 65-67, traduit par Hélène Lenz.

Au début, la ville était quelconque. Ensuite, un caprice du destin fit naître dans l'une des maisons quelconques un enfant étrange, extraordinaire ; révolté dès son plus jeune âge contre l'existence banale dont ses parents voulaient lui inculquer le culte dévoué, méticuleux, il s'était mis en tête de forcer les portes de l'immortalité. Un peu vite peut-être, la postérité reconnut son génie et l'exemple de cet homme s'avéra contagieux. Ainsi peut-on expliquer sans doute qu'en un laps de temps relativement bref, la ville se soit trouvée remplie de génies. Pas une maison qui n'ait enregistré la naissance ou le passage dans ses murs de l'un de ces êtres naturellement destinés à la gloire.

Au tout début de notre ère, la mairie changea par décret le nom de la ville en MUSAEUM. Aujourd'hui encore, les Musaeumiens comptent les années à partir de cette date. Pénétré d'un pieux respect pour ses illustres prédécesseurs et pour l'Histoire en général, le décret menaçait de la peine capitale toute destruction de la moindre brique. La plus mince modification architecturale pouvait mener son auteur devant le peloton d'exécution.

Musaeum ne pouvait s'étendre à l'infini. Et jamais le décret n'eût duré si longtemps si l'un des plus grands inventeurs de tous les temps, un habitant de la ville, n'avait imaginé un système permettant aux générations nouvelles d'élever des constructions sur le toit des maisons existant déjà. Des dizaines de villes mortes, superposées, supportant à leur sommet la ville vivante...

Avec le temps, une division des tâches d'un type particulier réduisit à trois le nombre des professions fondamentales. Le premier groupe constituait la majeure part de la population du haut : ils travaillaient en coordination avec les villes du dessous pour tenir les archives avec rigueur, pour consacrer des fiches biographiques détaillées à toute personne ayant jamais vécu dans ces parages. On élaborait de volumineux traités d'histoire générale reconstituant le passé des lieux, on écrivait aussi l'histoire des recoins les plus inattendus de la vie sociale. On organisait enfin des recherches sur les relations existant entre les structures urbaines superposées, des recherches sur la succession des styles, sur les influences exercées par la ville dans le reste du monde.

Les représentants du deuxième groupe de professions musaeumiennes s'occupaient d'élever des échafaudages — une opération délicate entre toutes — et de bâtir la ville destinée à la génération future. Pour effectuer ce travail de responsabilité, requérant des connaissances techniques dans tous les domaines, des initiateurs sélectionnaient chaque année sur les bancs du lycée des jeunes gens remarquables pour leur zèle et leur conscience.

En dernier ressort, seuls les vrais élus s'avéraient capables de forger les oeuvres immortelles ayant pour sujet la mer-veilleuse vie vécue par les habitants de Musaeum. (Parmi ces élus, il arrivait qu'on rencontre un individu évoquant par allusions ce qu'aurait pu être la vie dans cette ville si la naissance cruciale n'avait jamais eu lieu ; indignée la population le lapidait quoique le lynchage soit interdit par loi.) La liste exhaustive des créateurs authentiques occupait une place spéciale à l'intérieur des traités d'histoire. On transformait leurs maisons en musées et on saluait chaque étape de leur vie au moyen de plaques commémoratives. La vérité pourtant, c'est que leurs oeuvres restaient inconnues de tous, personne ne prenant le temps de s'y intéresser. Et les créateurs eux-mêmes étaient si absorbés par leur labeur qu'ils étaient incapables de se rendre ce service réciproque.

La nuit, après que le vacarme des charpentiers travaillant sur les toits se soit calmé, un bourdonnement sourd, obsédant qui montait des profondeurs venait briser le silence. Pris de peur, les Musaeumiens s'enfermaient dans leurs maisons où ils se saoulaient, se droguaient de somnifères, s'enfonçaient des bouchons de cire au creux des oreilles pour ne plus avoir à entendre. Seuls les plus courageux allaient faire une incursion dans les zones basses, dans les villes disparues.

Cependant jamais personne ne devait découvrir si ces nocturnes émissions sonores étaient le gémissement d'un échafaudage géant ployant sous son propre poids, le sifflement du vent traversant les ruines, les paroles dépourvues de sens des morts lapidés et, privés de sépulture ou simplement le chœur strident des petites voix des rats...



Gheorghe SĂSĂRMAN **MOTOPIE**

extrait de l'ouvrage *La quadrature du cercle*, Paris: Noël Blandin, 1992 (1975), p. 65-67, traduit par Hélène Lenz.

On ne sait pas avec certitude quand ELLE est apparue, quand elle a commencé à se-dilater et ignoré quelles for: ces continuent d'alimenter son expansion. Très peu ont osé aborder le difficile thème de la prospection de son avenir, quoique beaucoup continuent de craindre que rien n'inter-rompe sa croissance. Motopie est une ville en expansion. Mais qui osera encore la créditer du nom de ville ?

Imaginez une aire délimitée — approximativement d'ail-leurs — par un cercle dont le diamètre atteindrait les cent kilomètres. Le périmètre de ce cercle est composé de cent mille exemplaires de machines géantes, installées l'une près de l'autre et engagées dans un lent mouvement radial en direction de l'extérieur. Au fur et à mesure qu'elles s'éloignent du centre, on s'aperçoit que des intervalles se ménagent entre elles, tandis que d'autres machines viennent s'aligner sur le front d'activité. Le rôle de ces véritables usines, ambulantes, complètement automatisées, c'est de préparer l'offensive.

Les collines et les tertres ont été nivelés, les dépressions remplies, même les montagnes les plus escarpées ont été ramenées à un plan parfaitement horizontal. Les forêts ont été transformées en bois de charpente et en cellulose, la terre végétale des champs a été extirpée et pressurée au fond de lacs aujourd'hui secs, les fleuves ont été transformés en canaux couverts et la totalité de la faune a été exploitée par la voie industrielle.

Les machines toutefois ne s'emploient pas à effectuer une simple opération de nivellement : sur leur action un fabuleux réseau routier a pris contour, un réseau routier composé d'autoroutes multi-étagées, développées dans des dizaines de directions, coupées d'intersections stupéfiantes : dentelles d'asphalte et de béton. Dans les yeux de ce réseau, on a logé des parkings supra- et souterrains, des garages-tours pourvus de plusieurs dizaines de niveaux, des halles verrouillées par d'énigmatiques portes de métal. A quelques centaines de mètres au-dessus du sol flotte nuit et jour un nuage bleuâtre, épandu partout et il enveloppe l'horizon entier.

La ville est exclusivement peuplée par la féconde espèce des Omobiles. La vie de ces derniers est relativement peu connue, pour des raisons que l'on comprendra plus bas. Tou-tefois des reporters ont eu la témérité d'aller trouver ces °mo-biles, de prendre des notes les concernant et voilà que par miracle ils sont parvenus à revenir de leur cité. Si l'on exclut le fait que le plus bref séjour chez les °mobiles est de nature à engendrer des troubles prononcés, si l'on excepte les points sur lesquels les rapports des visiteurs se contredisent à tour de rôle, les informations considérées comme dignes d'être diffusées restent extrêmement sommaires.

L'existence — publique au moins — des Omobiles commence aux portes des halles : on les voit sortir d'heure en heure en groupes compacts. N'apparaissent en

public que les exemplaires adultes, qui ont atteint le grand format. Différentes sous-espèces se distinguant par le type, par la position du cœur, par la transmission, par la suspension et quelques autres données anatomiques de même ordre. Chaque famille est caractérisée par une certaine forme de carrosserie, les différences individuelles se situant au niveau de la ligne, de la couleur, du nombre de phares, ou se limitant strictement au numéro d'immatriculation. L'unique trait commun à tous ces Omobiles, c'est la présence d'un œil rouge pareil à une blessure sanglante, placé tout en haut du corps où il cligne hideusement sans que l'on sache pourquoi.

Les Omobiles manifestent une vitalité irrésistible, qu'ils consomment surtout dans le déplacement de leur corps, un déplacement apparemment dépourvu de sens, un déplacement effectué à des vitesses considérables sur toute l'étendue du réseau d'autoroutes, précisément destinées à cela. En réalité l'absence de sens de leur trajectoire n'est qu'apparente. Cette course possède bien un but et une signification : la sélection naturelle. A cette course démentielle sur les bandes d'asphalte survivent uniquement les sujets les plus robustes, aux diaboliques réflexes, parfaitement adaptés au rythme infernal de l'existence. La moindre défection des freins, du système de signalisation implique des risques graves ; la plus légère déviation de la colonne vertébrale peut être fatale à son tour. Des véhicules spéciaux de grand tonnage transportent des cadavres aux alentours des halles où — après une compression préalable en formes parallépipédiques — ils sont récupérés de manière mystérieuse, en vue de servir sans doute à la procréation, à fin de création de nouveaux bolides.

En dehors des heures d'obstination, de prolongée confrontation routière, en dehors des heures de lutte quotidienne pour l'existence, les Omobiles connaissent de brefs loisirs : dans l'enceinte des parkings. Silencieux, immobiles, insensibles à l'approche de leurs rivaux, ils gisent dans un étrange engourdissement, presque toujours le dos tourné au gigantesque écran sur lequel on reprojette interminablement un film accablant inspiré de la dure vie vécue par les excavatrices. Quand elles ne sont pas occupées à consumer leur énergie sur les autoroutes, les familles motopiennes dorment dans les garages des tours, sous l'emprise d'un sommeil métallique et sans rêve.

Le détail vraiment inquiétant dans la vie des habitants de Motopie — c'est aussi la première cause de la croissance maligne de la ville — réside dans leur façon de se nourrir. Pour dire les choses en un mot, on pratique ici l'anthropophagie. Le principal aliment des Omobiles, ce sont les hommes. Attirés hors des villes patriarcales par une propagande aussi mensongère que fort bien régie, leurrés en raison de leur naïveté, les hommes ainsi capturés sont déchargés en grand nombre dans les gares et les aéroports de Moto-pie ou on les jette directement aux meutes de loups affamées des Omobiles quand on ne les transporte pas en vrac dans des dépôts spéciaux — nommés pompeusement hôtels et directement rattachés aux édifices ou les familles locales passent la nuit — pour leur être servis crus à l'heure du petit déjeuner. Rassasiés, gavés, le ventre pendant à quelques doigts de la surface de l'asphalte et paresseusement penchés sur ses courbes, les Omobiles se retirent à l'écart pour digérer leur proie. Leurs fronts opaques et biseautés abritent les pensées les plus obscures. A l'exception de quelques reporters cités plus haut — ces reporters-là, je l'affirme, sont nos véritables sauveurs : le grand danger étant moins l'existence de Motopie que le simple d'ignorer cette existence ! — personne n'est jamais revenu de la lugubre crié. Les coups de téléphone, les lettres enthousiastes par la voie desquelles les visiteurs arrivant à Motopie expriment leur enchantement quand ils n'annoncent pas tout simplement leur décision, réellement invraisemblable de s'établir là pour toujours, doivent être vues comme des protestations désespérées, arrachées sous menace de mort. Sinon comme des fantaisies vulgaires, grotesques, des contrefaçons absolues.

Les survivants racontent des anecdotes effrayantes sur la cruauté sans borne des Omobiles : ceux-ci tuent moins pour se nourrir — ils ne se nourrissent que d'êtres vivants — que pour obéir à leur bon plaisir. Dès qu'ils prennent conscience du danger qui les menace, les prisonniers regroupent leurs pensées en cercles concentriques autour de l'idée d'une possible, d'une salvatrice évasion. Et comme la seule solution

est la fuite à pied, ils tentent une dernière fois de s'arracher aux cellules des néfastes hôtels. C'est à cet instant précis que le sadisme raffiné des habitants donne sa mesure véritable : les sorties ne sont pas gardées. Les Omobiles n'ignorent pas — sur ce chapitre, leur cynisme dépasse vraiment l'imagination — que sur le parcours de quelques dizaines de kilomètres séparant Motopie de ses frontières — on y arrive en marchant de nuit quand le trafic est réduit et on se cache le jour ! — les hommes ont à traverser tant de bandes d'asphalte que seul un miracle peut leur permettre de réussir. Par bonheur, parfois ces miracles ont lieu. Par bonheur répèterons-nous, même si un nombre immense de fugitifs paient de leur vie de tels miracles ! Car les laissant d'abord espérer pour mieux les surprendre ensuite, des êtres affamés traqués comme du gibier, les Omobiles les frappent ensuite sans pitié, avec un crissement sinistre. Puis ils laissent les cadavres pourrir sur le lieu des exécutions sans même les enterrer. Les os sont abandonnés à blanchir sur l'asphalte, de sorte que la seule vue des crânes terribles étouffe dans l'oeuf les velléités de ceux qui seraient tentés de renverser le règne des Omobiles.

China MIÉVILLE **The Limits of Utopia**

conférence donnée lors du Nelson Institute Earth Day Conference à l'Université de Madison-Wisconsin, le 22 avril 2014, et publiée dans *Salvage* (en ligne), le 1er août 2015 et dans *Climate and Capitalism* (en ligne), le 2 mars 2018.

Dystopias infect official reports.

The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) demands a shift in our emissions by a third to avoid utter disaster. KPMG, in the leaden chattiness of corporate powerpoint-ese, sees the same horizon. NASA part-funds a report warning that systemic civilizational collapse “is difficult to avoid.”

We may quibble with the models, but not that the end of everything is right out there, for everyone to discuss.

The stench and blare of poisoned cities, lugubrious underground bunkers, ash landscapes... Worseness is the bad conscience of betterness, dystopias rebukes integral to the utopian tradition. We hanker and warn, our best dreams and our worst standing together against our waking.

Fuck this up, and it's a desiccated, flooded, cold, hot, dead Earth. Get it right? There are lifetimes-worth of pre-dreams of New Edens, from le Guin and Piercy and innumerable others, going right back, visions of what, nearly two millennia ago, the Church Father Lactantius, in *The Divine Institutes*, called the “Renewed World.”

“[T]he earth will open its fruitfulness, and bring forth the most abundant fruits of its own accord; the rocky mountains shall drop with honey; streams of wine shall run down, and rivers flow with milk; in short, the world itself shall rejoice, and all nature exult, being rescued and set free from the dominion of evil and impiety, and guilt and error.”

And it's never only the world that's in question: for Lactantius, as for all the best utopias, it's humanity too. The world will rejoice because we at last will be capable of inhabiting it, free from the evil and impiety and guilt and error with which we've excoriated it. The relationship between humanity and what we'd now call the environment will be healed.

But so rich a lineage has hardly stopped countless environmentalisms from failing, not merely to change the world, but to change the agenda about changing the world.

We who want another, better Earth are understandably proud to keep alternatives alive in this, an epoch that punishes thoughts of change. We need utopias. That's almost a given in activism. If an alternative to this world were inconceivable, how could we change it?

But utopia has its limits: utopia can be toxic.

What price hopelessness, indeed? But what price hope?

* * * * *

In 1985 the city government announced that it would locate a trash incinerator in South Central Los Angeles, a year after California Waste Management paid half a million tax-payers' dollars to the consultancy firm Cerrell Associates for advice on locating such controversial toxic facilities. The Cerrell Report is a how-to, a checklist outlining the qualities of the "least resistant' personality profile." Target the less educated, it advises. The elderly. "Middle and higher-socioeconomic strata neighborhoods," it says, "should not fall at least within the one-mile and five-mile radii of the proposed site."

Target the poor.

That this is the strategy is unsurprising: that they admit it raises eyebrows. "You know," one wants to whisper, "that we can hear you?"

In fact the local community did resist, and successfully. But what are sometimes called the Big Ten green groups – The Sierra Club, Friends of the Earth, the National Resources Defense Council, the Wilderness Society, and others – refused the request to join the campaign. Because, they said, it was not an environmental, but a "community health" issue.

The fallacies of Big Green. Start with heuristics like rural versus urban, nature versus the social, and in the face of oppressive power you easily become complicit, or worse, in environmental injustice, in racism. Such simplistic urbophobic utopianism can unite the most nostalgic conservative, seeking solace in a national park with the most extropian post-hippy touting an eco-start-up.

For Lactantius, it was God who would heal a broken nature. This is a more secular age – sort of. But not everyone leaves such messianism aside: some incorporate it into a new, and newly vacuous, totality.

In 1968, Stewart Brand opened the first Whole Earth Catalogue with an image of the Blue Planet, Spaceship Earth, a survival pod in which we mutually cuddle. Beside it the text read, "We are as gods and might as well get good at it."

Here, says the image, is a beautiful Gaian totality. Here, say the words, is the ecological subject: "We." Which obviously leaves unanswered, in the famous punchline to the blistering, uneasy joke, Tonto's question to the Lone Ranger: "Who is 'we'?"

Faced with the scale of what's coming, there's a common and baleful propriety, a self-shackling green politeness. "Anything," the argument goes, "is better than nothing." Hence solutions to tempt business, and the pleading for ecologically-inflected economic rationality. Capitalism, we are told by Jonathan Porritt, an eminent British environmentalist, is the only game in town.

And businesses do adapt, according to their priorities. Whatever the barking of their pet deniers, the oil companies all have Climate Change Divisions – less to fight that change than to plan for profit during it. Companies extend into newly monetized territories. Thus the brief biofuels boom, and that supposed solution to the planet's problems drives rapid deforestation and food riots, before the industry and market tanks. The invisible hand is supposed to clean up its own mess, with Emissions Trading Schemes and offsetting. Opportunities and incentives for shady deals and inflated baseline estimates increase, as, relentlessly, do the emissions. EU carbon bonds remain junk. New financial instruments proliferate: weather derivatives that make climate chaos itself profitable. What are called 'catastrophe bonds' change hands in vast quantities, because one of the minor casualties of capitalism is shame.

Citizens fret about their own refuse, which we should, absolutely, minimise. But in the UK only ten percent of waste is down to households. Recall that the very concept of litter was an invention of the American packaging industry, in 1953, in response to a local ban on disposable bottles. The caul of atomized and privatised guilt under which we're encouraged to labour is a quite deliberate act of misdirection.

At a grander scale, the most conciliatory green organizations obfuscate the nexus of ecological degradation, capitalism and imperialism in which they're caught up. In 2013 the US Environmental Protection Agency presented its National Climate Leadership Award, for "tackling the challenge of climate change with practical, common-sense, and cost-saving solutions," to Raytheon.

It isn't clear whether Raytheon's drones will be embossed with the award's symbol, so their commitment to sustainability can flash like a proud goldfish fin as they rain death on Afghan villages.

In the service of profit, even husbanding trees supposedly to counteract emissions can be violence. Far worse than merely a failure, UN-backed emission-reduction forest offsetting schemes – known as REDD – legitimate monocultures and seize land, in the name of the planet, all so corporations can continue to pollute. In Uganda, 22,000 farmers are evicted for the UN-Accredited New Forests Company plans. In Kenya, Ogiek people are threatened with violent expulsion from the Mau Forest, in a project blessed by the UN. And in case we need an unsubtle metaphor, the Guaraquecaba Climate Action Project in Brazil, bankrolled by Chevron, General Motors and American Electric Power, locks the Guarani people away from their own forest, and to do so it employs armed guards called 'Forca Verde' – Green Force.

This is environmentalism as dispossession, what the Indigenous Environmental Network calls Carbon Colonialism.

And stocks of heavy industry go up. The recent IPCC report left financial markets unmoved: the value such markets continue to grant oil, coal and gas reserves ignores the international targets according to which the bulk of such reserves not only are still in the earth, but must remain so. This carbon bubble declaims that the choice is climate catastrophe or another financial one.

Or, of course, both.

Forget any spurious human totality: there is a very real, dangerous, other modern totality in commanding place, one with which too much environmentalism has failed to wrestle. As Jason Moore puts it, "Wall Street is a way of organizing Nature."

The very term Anthropocene, which gives with one hand, insisting on human drivers of ecological shift, misleads with its implied "We." After all, whether in the deforestation of what's now Britain, the extinction of the megafauna in North Ameri-

ca, or any of countless other examples, Homo sapiens, anthropos, has always fed back into its –cene, the ecology of which it is constituent, changing the world. Nor was what altered to make these previously relatively local effects planetary and epochal, warranting a new geochronological term, the birth (as if, in too many accounts, by some miracle) of heavy industry, but a shift in the political economy by which it and we are organised, an accelerating cycle of profit and accumulation.

Which is why Moore, among others, insists that this epoch of potential catastrophe is not the Anthropocene, but the Capitalocene.

Utopias are necessary. But not only are they insufficient: they can, in some iterations, be part of the ideology of the system, the bad totality that organises us, warms the skies, and condemns millions to peonage on garbage scree.

The utopia of togetherness is a lie. Environmental justice means acknowledging that there is no whole earth, no “we,” without a “them.” That we are not all in this together.

Which means fighting the fact that fines for toxic spills in predominantly white areas are five times what they are in minority ones. It means not only providing livings for people who survive by sifting through rejectamenta in toxic dumps but squaring up against the imperialism of garbage that put them there, against trash neoliberalism by which poor countries compete to become repositories of filth.

And it means standing directly against military power and violence. Three times as many land-rights and environmental activists were murdered in 2012 than a decade before. Environmental justice means facing down Shell not only for turning Nigeria’s Ogoniland into a hallucinatory sump, a landscape of petrochemical Ragnarok, but for arming the Nigerian state for years, during and after the rule of Sani Abacha.

Arms trading, dictatorships and murder are environmental politics.

Those punching down rely not on the quiescence, but on the weakness of those against whom they fight. The Cerrell Report is clear: “All socioeconomic groupings tend to resent the nearby siting of major facilities, but the middle and upper-socioeconomic strata possess better resources to effectuate their opposition.”

The poor should be targeted, in other words, not because they will not fight, but because, being poor, they will not win. The struggle for environmental justice is the struggle to prove that wrong.

So we start with the non-totality of the “we.” From there not only can we see the task but we can return to our utopias, to better honor the best of them.

Those rivers of milk and wine can stop being surplus. There’s nothing foolish about such yearnings: they are glimmerings in eyes set on human freedom, a leap from necessity. Far from being merely outlandish, these are abruptly aspects of a grounded utopia incorporating political economy, a yearning on behalf of those who strive without power. In the medieval peasant utopia Cockaigne it rains cheese. Charles Fourier imagined the seas turned to lemonade. The Big Rock Candy Mountain. These are dreams of sustenance out of reach of the dreamers, of the reduction of labour, of a world that will let exhausted humanity rest.

We can dispense with the most banal critiques of utopia. That it is unconvincing as a blueprint, as if that is what it should ever be. That it is drab, boring, faceless and colourless and always the same. The smear that the visionary aspiration for better things always makes things worse. These canards serve stasis.

There are sharper criticisms to be made, for the sake of our utopias themselves and of the day-to-day interventions without which they risk being – and this, itself, is one of those criticisms – valves to release pressure.

Utopia, for one thing, has never been the preserve of those who cleave to liberation. Settlers and expropriators have for centuries asserted their good environmental sense against the laziness of feckless natives, in realizing the potential of land spuriously designated empty, of making so-called deserts so-called bloom. Ecotopia has justified settlement and empire since long before the UN's REDD schemes. It has justified murder.

There is a vision of the world as a garden, under threat. Choked with toxic growth. Gardening as war. And the task being one of 'ruthlessly eliminating the weeds that would deprive the better plants of nutrition, the air, light, sun.'

Here the better plants are Aryans. The weeds are Jews.

SS-Obergruppenfuhrer and Reichsminister of Agriculture in the Third Reich, Walther Darré coagulated soil science, nostalgia, pagan kitsch, imperialism, agrarian mystique and race hate in a vision of green renewal and earth stewardship predicated on genocide. He was the most powerful theorist of Blut und Boden, 'Blood and Soil', a Nazi ecotopia of organic farmlands and restocked Nordic forests, protected by the pure-blooded peasant-soldier.

The tree may not have grown as Darré hoped, but its roots didn't die. A whole variety of fascist groups across the world still proclaim their fidelity to ecological renewal, green world, and agitate ostentatiously against climate change, pollution and despoliation, declaring against those poisons in the service of another, the logic of race.

Of course reactionary apologists for Big Pollute routinely slander ecological activists as fascists. That doesn't mean those committed to such activism should not be ruthless in ferreting out any real overlaps: very much the opposite.

Aspects of eliminationist bad utopia can be found much more widely than in the self-conscious Far Right. Swathes of ecological thinking are caught up with a nebulous, sentimentalized spiritualist utopia, what the ecofeminist Chaia Heller calls 'Eco-la-la.' Crossbred with crude Malthusianism, in the combative variant called Deep Ecology, the tweeness of that vision can morph into brutality, according to which the problem is overpopulation, humanity itself. At its most cheerfully eccentric lies the Voluntary Human Extinction Movement, advocating an end to breeding: at the most vicious are the pronouncements of David Foreman of Earth First!, faced with the Ethiopian famine of 1984: '[T]he worst thing we could do in Ethiopia is to give aid – the best thing would be to just let nature seek its own balance, to let the people there just starve'.

This is an ecological utopia of mass death. That we could also call an apocalypse.

Apocalypse and utopia: the end of everything, and the horizon of hope. Far from antipodes, these two have always been inextricable. Sometimes, as in Lactanti-

us, the imagined relationship is chronological, even of cause and effect. The one, the apocalypse, the end-times rending of the veil, paves the way for the other, the time beyond, the new beginning.

Something has happened: now they are more intimately imbricated than ever. "Today," the bleak and sinister philosopher Emile Cioran announces, "reconciled with the terrible, we are seeing a contamination of utopia by apocalypse ... The two genres ... which once seemed so dissimilar to us, interpenetrate, rub off on each other, to form a third." Such reconciliation with the terrible, such interpenetration, is vivid in these Deep Ecological hankerings for a world slashed and burned of humans. The scourging has become the dream.

This is not quite a dystopia: it's a third form – apocatopia, utopalypse – and it's all around us. We're surrounded by a culture of ruination, dreams of falling cities, a peopleless world where animals explore. We know the clichés. Vines reclaim Wall Street as if it belongs to them, rather than the other way round; trash vastness, dunes of garbage; the remains of some great just-recognizable bridge now broken to jut, a portentous diving board, into the void. Etcetera.

It's as if we still hanker to see something better and beyond the rubble, but lack the strength. Or as if there's a concerted effort to assert the 'We' again, though negatively – "We" are the problem, and thus this We-lessness a sublime solution. The melancholy is disingenuous. There's enthusiasm, a disavowed investment in these supposed warnings, these catastrophes. The apocalypse-mongers fool no one. Since long before Shelley imagined the day when "Westminster Abbey shall stand, shapeless and nameless ruins, in the midst of an unpeopled marsh," these have been scenes of beauty.

We've all scrolled slack-mouthed through images of the Chernobyl zone, of Japan's deserted Gunkanjima island, of the ruins of Detroit, through clickbait lists of Top Ten Most Awesomely Creepy Abandoned Places. This shouldn't occasion guilt. Our horror at the tragedies and crimes behind some such images is real: it coexists with, rather than effaces, our gasp of awe. We don't choose what catches our breath. Nor do the images that enthrall us read off reductively to particular politics. But certainly the amoral beauty of our apocatopias can dovetail with something brutal and malefic, an eliminationist disgust.

We can't not read such campily symptomatic cultural matter diagnostically. What else can we do with the deluge of films of deluge, the piling up, like debris under Benjamin's angel of history, of texts about the piling up of debris?

Symptoms morph with the world. One swallow, of however high a budget, does not a summer make, but one doesn't have to be a Žižek to diagnose a cultural shift when, in Guillermo Del Toro's recent *Pacific Rim*, Idris Elba bellows, "Today we are cancelling the apocalypse." Perhaps we've had our fill of the end, and with this line we usher in a different kind of aftermath – the apocalypse that fails. We're back, with muscular new hope.

A similar shift is visible in the rise of geoengineering, ideas once pulp fiction and the ruminations of eccentrics. Now, planet-scale plans to spray acid into the stratosphere to become mirrored molecules to reflect radiation, to scrub CO₂ from the atmosphere, to bring up benthic waters to cool the oceans, are written up by Nobel laureates, discussed in the *New Yorker* and the *MIT Technology Review*. A new hope, a new can-do, the return of human agency, sleeves rolled up, fixing the problem. With Science.

This planet-hacking, however, is utterly speculative, controversial, and – according to recent work at Germany’s Helmholtz Centre – by the most generous possible projections thoroughly inadequate to halt climate chaos. It is, by any reasonable standards, absurd that such plans seem more rational than enacting the social measures to slash emissions that are entirely possible right now, but which would necessitate a transformation of our political system.

It’s a left cliché to pronounce that these days it’s easier to imagine the end of the world than the end of capitalism: Andreas Malm points out that with the trope of geo-engineering, it’s easier to imagine the deliberate transformation of the entire planet than of our political economy. What looks at first like a new Prometheism is rather capitulation, surrender to the status quo. Utopia is here exoneration of entrenched power, the red lines of which are not to be crossed.

What price hope indeed?

* * * * *

Seventy percent of the staff at the mothballed Union Carbide factory in Bhopal, India, had been docked pay for refusing to break safety routines. Staffing levels were inadequate, readings taken half as often as intended. None of the six safety systems worked as it should, if at all. The trade union had protested, and been ignored.

On 3 December 1984, twenty-seven tonnes of methyl isocyanate spewed from the plant. Between 8,000 and 10,000 people died that night. 25,000 have died since. Half a million were injured, around 70,000 permanently and hideously. The rate of birth defects in the area is vastly high. The groundwater still shows toxins massively above safe levels.

Initially, the Indian government demanded \$3.3 billion in compensation, which Union Carbide spent \$50 million fighting. At last, in 1989, the company settled out of court for \$470 million, 15 percent of that initial sum. The survivors received, as lifetime compensation, between \$300 and \$500 each. In the words of Kathy Hunt, Dow-Carbide’s public affairs officer, in 2002, “\$500 is plenty good for an Indian.”

Why rehearse these terrible, familiar facts? Not only because, as is well-known, Warren Anderson, Carbide’s ex-CEO, has never been extradited to face Indian justice, despite an arrest warrant being issued. Nor because Carbide, and Dow Chemicals, which bought it in 2001, deny all responsibility, and refuse to clean the area or to respond to Indian court summonses. There is another reason.

In 1989, the Wall Street Journal reported that US executives were extremely anxious about this first major test of a US corporation’s liability for an accident in the developing world. At last, in October 1991, came the key moment for this discussion: the Indian Supreme Court upheld Carbide’s offer and dismissed all outstanding petitions against it, thereby offering the company legal protection. And its share price immediately spiked high. Because Wall Street knew its priorities had prevailed. That it was safe.

A real-world interpenetration of apocalypse and utopia. Apocalypse for those thousands who drowned on their own lungs. And for the corporations, now reassured that the poor, unlike profit, were indeed dispensable? An everyday utopia.

This is another of the limitations of utopia: we live in utopia; it just isn’t ours.

So we live in apocalypse too.

Earth: to be determined. Utopia? Apocalypse? Is it worse to hope or to despair? To that question there can only be one answer: yes. It is worse to hope or to despair.

Bad hope and bad despair are mutually constitutive. Capitalism gets you coming or going. “We” can fix the problem “we” made. And when “we,” geoengineers, fail, “we” can live through it, whisper “our” survivalist bad consciences, the preppers hoarding cans of beans.

Is there a better optimism? And a right way to lose hope? It depends who’s hoping, for what, for whom – and against whom. We must learn to hope with teeth.

We won’t be browbeaten by demands for our own bureaucratized proposals. In fact there is no dearth of models to consider, but the radical critique of the everyday stands even in the absence of an alternative. We can go further: if we take utopia seriously, as a total reshaping, its scale means we can’t think it from this side. It’s the process of making it that will allow us to do so. It is utopian fidelity that might underpin our refusal to expound it, or any roadmap.

We should utopia as hard as we can. Along with a fulfilled humanity we should imagine flying islands, self-constituting coralline neighborhoods, photosynthesizing cars bred from biospliced bone-marrow. Big Rock Candy Mountains. Because we’ll never mistake those dreams for blueprints, nor for mere absurdities.

What utopias are, are new Rorschachs. We pour our concerns and ideas out, and then in dreaming we fold the paper to open it again and reveal startling patterns. We may pour with a degree of intent, but what we make is beyond precise planning. Our utopias are to be enjoyed and admired: they are made of our concerns and they tell us about our now, about our pre-utopian selves. They are to be interpreted. And so are those of our enemies.

To understand what we’re up against means to respect it. The Earth is not being blistered because the despoilers are stupid or irrational or making a mistake or have insufficient data. We should fight our case as urgently as we can, and win arguments, but we shouldn’t fool ourselves: whatever the self-delusion, guilt, or occasional tears of a CEO, in a profit-maximizing world it’s rational for the institutions of our status quo to do what they do. Individuals and even sometimes some organizations may resist that in specific cases, but only by refusing that system’s logic. Which the system itself of course cannot do.

The fight for ecological justice means a fight against that system, because there is massive profit in injustice. This battle won’t always be over catastrophic climate change or land expropriation: in neoliberalism, even local struggles for fleeting moments of green municipal life are ultimately struggles against power. The protests that shook the Turkish state in 2013 started with a government plan to build over Gezi Park, one of the last green spaces in the city.

Rather than touting togetherness, we fight best by embracing our not-togetherness. The fact that there are sides. Famously, we approach a tipping point. Rather than hoping for cohesion, our best hope lies in conflict. Our aim, an aspect of our utopianism, should be this strategy of tension.

There is bad pessimism as well as bad optimism. Against the curmudgeonly surrender of, say, James Lovegrove, there are sound scientific reasons to suggest that we’re not yet – quite – at some point of no return. We need to tilt at a different tipping

point, into irrevocable social change, and that requires a different pessimism, an unflinching look at how bad things are.

Pessimism has a bad rap among activists, terrified of surrender. But activism without the pessimism that rigor should provoke is just sentimentality.

There is hope. But for it to be real, and barbed, and tempered into a weapon, we cannot just default to it. We have to test it, subject it to the strain of appropriate near-despair. We need utopia, but to try to think utopia, in this world, without rage, without fury, is an indulgence we can't afford. In the face of what is done, we cannot think utopia without hate.

Even our ends-of-the-world are too Whiggish. Let us put an end to one-nation apocalypse. Here instead is to antinomian utopia. A hope that abjures the hope of those in power.

It is the supposedly sensible critics who are the most profoundly unrealistic. As Joel Kovel says, "we can have the accumulation of capital, and we can have ecological integrity, but we can't have both of them together." To believe otherwise would be quaint were it not so dangerous.

In 2003, William Stavropoulos, CEO of Dow – who has, recall, no responsibility to the chemically maimed of Bhopal – said in a press release, "Being environmentally responsible makes good business sense."

And that, in the pejorative sense, is the most absurd utopia of all.

ANARCHITECTURES

Guerre, science-fiction et activisme dans l'œuvre de Bruno Taut et Lebbeus Woods

mots-clef: anarchisme, architecture, catastrophe, activisme, science-fiction, fantaisie radicale.

Avez-vous déjà senti le monde toucher à sa fin ? Quel serait selon vous votre premier instinct ? Cette thèse propose de regarder de plus près ce qui semble être une des réactions des plus naturelles: l'immersion dans le récit. En partant des travaux de la sociologie des mouvements sociaux conduits par Francesca Polletta, l'hypothèse de ce travail suggère que dans les contextes anxieux de catastrophes d'antan et d'aujourd'hui — guerrière, environnementale, ou autre — la narration joue un rôle important lors de la constitution et l'organisation de nouveaux acteurs collectifs, incitant ainsi au changement qui permettra de sortir de la crise. Si toutes formes de récit peuvent nous aider à agir ensemble, cette thèse se focalise sur la charge politique d'un genre en particulier, celui de la science-fiction. S'il faut attendre les travaux pionniers de Darko Suvin pour que le monde académique s'éveille au potentiel de cette forme de para-littérature, les nombreux projets utopiques, contre-utopiques, dystopiques, voire même apocataopiques qui jalonnent l'histoire de l'architecture montrent que les architectes ont deviné depuis longtemps le potentiel subversif du genre.

Ces fictions architecturales politisées sont notre terrain de jeu: le corpus est constitué d'histoires nées sur les terres de la catastrophe, à l'aube et au crépuscule du XXe siècle tel que défini par l'historien Eric Hobsbawm — d'un côté lors de l'éclatement en 1914 de la Première Guerre mondiale et de l'autre entre 1992-1995 lors du long siège de Sarajevo. Ces deux points temporels sont reliés par des projets appartenant à la même famille politique, celle de l'anarchisme - dans son incarnation souvent appelée socialisme libertaire pacifiste — tel qu'il est compris et mis en architecture par Bruno Taut (le *Glashaus*, *Architecture alpine*, *La dissolution de la ville*, *Le constructeur du monde*, *Les galoches du bonheur*, *Mimari Bilgisi*) et Lebbeus Woods (*Underground Berlin*, *Zagreb Free-Zone*, *War and Architecture*). Leurs *anarchitectures* sont accompagnées par le travail d'écrivains engagés — des figures représentatives de la facette dite dissidente et activiste du récit de science-fiction — comme Paul Scheerbart (*Rakkóx*, *le milliardaire*, *Malvu*, *Le Timmonier*, *Lesabéndio*, *Un roman astéroïde*, *L'Architecture de verre*), J. G. Ballard (*I.G.H.*), Gheorghe Săsărman (*La quadrature du cercle*) et China Miéville (*The City & The City*). Ce périple va nous permettre d'observer, à travers une lentille architecturale, l'histoire et les transformations du genre de la science-fiction au XXe siècle, ainsi que les attitudes des architectes face au conflit.

Le sujet n'est pas isolé de son contexte historique. Suivant une analyse en anti-thèse, le positionnement politique des protagonistes va s'affronter aux fictions de groupes rivaux, et notamment à celles du futurisme guerrier de F. T. Marinetti (*Mafarka*, *le futuriste*) et de l'architecte officiel de son mouvement Antonio Sant'Elia (*La Città Nuova*). Ces architectures post-catastrophe opposées sont accompagnées de visions du corps post-catastrophe. Ainsi, nous analyserons la manière dont nos deux camps vont instrumentaliser une des figures clés des avant-gardes modernes : celle l'Homme nouveau. Ces corps « évolués » vont finalement nous permettre d'inscrire ces rêves sociaux, politiques, architecturaux et radicaux, dans la lignée des débats contemporains sur la place de l'Homme dans le réseau de la vie, polarisés ces jours-ci autour des concepts de l'*Anthropocène* de Paul Crutzen, du *Capitalocène* de Jason Moore et du *Chthulucène* de Donna Haraway.

ANARCHITECTURES

War, science-fiction and activism in the works of Bruno Taut and Lebbeus Woods

keywords: anarchism, architecture, catastrophe, activism, science-fiction, radical fantasy.

Have you ever felt that the world was coming to an end? Do you know what one of your first instincts would be? This thesis looks closer at one of our most natural reactions: the immersion in storytelling. Leaving from Francesca Polletta's research in the field of the sociology of social movements, the following pages are based on the observation that in times of catastrophe — may it be due to war, global warming or many other causes — storytelling plays an important part in the constitution and organisation of new collective actors that demand and create change, potentially contributing to an exit from crisis. If all forms of storytelling can help us act together, this thesis focuses on the political charge of a particular genre, that of science-fiction. Even if the academic world is barely starting to acknowledge the potential of this form of para-literature, the vast array of utopian, counter-utopian, dystopian, even *apocataopian* projects that dot the history of architecture shows that architects have long understood the subversive potential of this genre.

Politicised architectural fictions will be our playing field: the corpus is made up of stories born on the realms of disaster at the dawn and dusk of the XXth century, as defined by the historian Eric Hobsbawm — starting in 1914 with the beginning of World War I and ending in 1992-1995 and the long siege of Sarajevo. These two temporal points are connected by stories and projects that belong to the same political family, that of anarchism — namely its pacifist branches — as it is understood and translated into architecture by Bruno Taut (*The Glass Pavilion*, *Alpine Architecture*, *The Dissolution of the City*, *The Worldbuilder*, *The Galoches of Fortune*, *Mimari Bilgisi*) and Lebbeus Woods (*Underground Berlin*, *Zagreb Free-Zone*, *War and Architecture*). Their *anarchitectures* are accompanied by the works of writers — representatives of the dissident and activist facet of science-fiction and fantasy — such as Paul Scheerbart (*Rakkóx*, *the billionaire*, *Lesabéndio*, *An asteroid novel*, *Malvu*, *The Helmsman*, *Glass Architecture*, *The Gray Cloth*), J. G. Ballard (*High-Rise*), Gheorghe Săsărman (*Squaring the Circle*), as well as China Miéville (*The City & The City*). This overview will allow us to gauge through an architectural lens at the history and the transformations of the genre of science-fiction throughout the XXth century, as well as architecture's changing attitudes in relation to conflict.

Nonetheless, the subject is not isolated from its historical context. Shaped as a confrontation between two radically different visions of the future, the political positioning of our protagonists will face the fictions of rival groups, especially the pro-conflict stance of F. T. Marinetti's futurism (*Mafarka*, *the futurist*) as well as that of the official architect of his movement, Antonio Sant'Elia (*La Città Nuova*). These fictions of a post-catastrophe architecture will translate themselves also into post-catastrophe bodies, since — in the good tradition of the modern avant-gardes — we will also reflect on the nature of the New Man they put forth. These “evolved” bodies will allow us to inscribe the radical, social, political and architectural dreams we study, within larger contemporary debates on the place of Man in the network of life, polarised these days around the concepts of the *Anthropocene* of Paul Crutzen, the *Capitalocene* of Jason Moore and the *Chthulucene* of Donna Haraway.