

BERDAGUER & PEJUS

&

LE PARVIS CENTRE D'ART CONTEMPORAIN IBOS
CHAPELLE SAINT-JACQUES SAINT-GAUDENS
CENTRE D'ARTS PLASTIQUES DE SAINT-FONS
FRAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR
UN, DEUX... QUATRE EDITIONS

LA FONCTION UTOPIQUE

Lorsqu'ils sont amenés à parler de leur travail, Christophe Berdaguer et Marie Péjus aiment à rappeler la parabole primitiviste de Reyner Banham qui résumait l'implantation humaine à l'opposition de deux grands types originels : la cabane (ou l'abri sous un rocher) et le feu. Contourner le problème de l'abri et de la maîtrise de l'environnement en se cachant (sous un rocher, une tente ou un toit) – le point de départ de l'architecture telle que nous la connaissons aujourd'hui, selon Banham – ou alors agir sur les conditions météorologiques locales, généralement au moyen d'un feu de camp, l'espace qui l'entoure possédant des qualités que l'architecture ne peut espérer égaler, essentiellement la liberté et la variabilité¹. Dans *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, son essai sur le contrôle environnemental, c'est ce second aspect que Banham va très clairement privilégier. Nous sommes alors en 1969, précisément à l'acmé d'un vaste mouvement foisonnant et contradictoire, nourri autant de pop art que de contre-culture, de gauchisme culturel que de fascination effrayée devant les objets de la société de consommation, qui est en train de remettre en cause les fondements même de l'architecture ainsi que le rôle et le statut du concepteur d'environnements. Banham s'inscrit alors explicitement, dès son avant-propos, non pas en faux mais plutôt en continuateur vigilant et inquiet, en explorateur et en révélateur des friches et des blancs de l'ouvrage de Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command* [A Contribution to Anony-

mous History, 1948], cherchant ailleurs que le secrétaire des CIAM² d'autres solutions, se tournant notamment vers les structures mobiles et vers un détournement du « catalogue » proposé par les industriels. Avec toujours cette idée qui consiste à allier les apports les plus « pauvres » structurellement aux solutions les plus riches conceptuellement. Dévalorisant ainsi le monumental en lui opposant l'idée momentanément libératrice et séduisante du jetable et de l'éphémère (valeur de la jeunesse, hédonisme...), Banham allait croiser ce mouvement plus vaste dont l'un des protagonistes majeurs, Andrea Branzi, l'un des fondateurs d'Archizoom, se souvenait récemment être passé, « en 50 ans », « d'une civilisation de la machine à une civilisation de la consommation », et ce au prix d'une totale inversion des valeurs, « le mécanisme de l'induction des besoins [ayant pris] la place de ce qui avait été le projet rationaliste »³. Après avoir caractérisé les années de l'après-guerre, celles du dénuement et de l'urgence, les problématiques de la Reconstruction, puis du développement et du « plus grand nombre », portées par exemple par le Team ten et la révision des CIAM, s'estompent. C'est autour des « années 68 » que l'on voit le grand vide né du sourire ironique du pop se remplir de l'humour noir de ce mouvement « radical »⁴. Et Branzi de constater aujourd'hui, mi-effrayé, mi-amusé, que le contre-programme de l'*architecture radicale* a été presque entièrement mené à bien, que tout ce qui avait alors été envisagé entre effroi et ironie avait trouvé ses possibilités de réalisation dans notre monde contemporain⁵. Que cette *contre-histoire* soit, pour finir, devenue l'Histoire laissera indéfiniment songeur et perplexe.

POSITION

Il y a quelque temps déjà, Berdaguer et Péjus, qui sont précisément nés en ces années-là, 1968–1969, ont donc décidé à leur tour et avec quelques autres de prendre à bras-

le-corps cet héritage, d'appuyer à nouveau sur ses imper-sés, de revisiter ses friches et de mieux voir ce qu'il serait possible aujourd'hui d'en faire, une fois passées les années 1980 d'hiver. Pour reprendre les constats tirés récemment par un critique d'art, s'il est fort probable que jamais la notion de géographie et ses corollaires (cartes, plans, images satellitaires, prises de vue, échantillonnages, diagrammes et tableaux) n'avaient pris autant d'importance dans l'art qu'aujourd'hui⁶, on pourrait bien avancer en retour que jamais l'art d'aujourd'hui n'aurait autant été influencé par l'architecture, plus précisément par l'*architecture radicale* – appelons-la ainsi, génériquement – qui anima au tournant des décennies 1960–1970 un ambitieux débat sur l'architecture et la fiction, sur son rapport au réel et aux objets, au territoire et aux usages, et sur le rôle qu'y tient l'architecte et plus généralement le concepteur. Et la définition que Branzi, à nouveau, donna, il y a une vingtaine d'années, du projet comme s'exerçant « sur le territoire de l'imaginaire » et créant « de nouveaux récits, de nouvelles fictions, qui viendront augmenter l'épaisseur du réel »⁷ convient aujourd'hui tout aussi bien à une génération de jeunes architectes qu'aux jeunes artistes qui marchent – avertis et conscients, concepteurs critiques se méfiant de la prétention à la maîtrise [d'œuvre] – sur les mêmes brisées.

Mais pourquoi donc cette omniprésence du biologique, plus précisément de la biotechnique, et de l'organique qui pourraient *a priori* nous éloigner de ces références « radicales » ? On sait par exemple à travers l'histoire de l'architecture que la métaphore organiciste a – presque – toujours dominé les périodes où l'engagement – politique – s'estompait. Pour un bien, pour un mal, c'est une histoire très compliquée. Mais avec Berdaguer et Péjus, il semble cependant que ce recours à la biologie soit au fond d'un autre ordre. D'abord parce que la biologie est – pour le moins – à l'agenda des préoccupations, intellectuelles et politiques, de notre temps. Et puis incidemment parce que ce recours

apparaît désormais tout autre et entretient pour finir un rapport pas si lointain avec la critique idéologique qui avait dominé les années de l'*architecture radicale*. Comme si les forces biologiques (encore occultes, forcément, ou plutôt même occultées) avaient remplacé l'idéologie et la « fausse conscience » comme clé d'explication des conduites et du gouvernement des hommes. Et, bien entendu, c'est là que ça devient intéressant. Bon, il y a désormais 30 à 40 ans, Superstudio, par exemple, « inversait » la grille (un peu comme Michel Foucault voyait quelques années plus tard la mutinerie comme une inversion de la grille, de la situation d'enfermement et du statut du prisonnier), et l'on cherche aujourd'hui tout autant à « inverser »⁹. Même s'il ne s'agit plus de la grille du mouvement d'urbanisation continue, c'est toujours de colonisation et de contrôle dont il s'agit, évidemment encore plus insidieux.

Commentant la réception de ses *Règles pour le parc humain* (1999), Peter Sloterdijk avait regretté l'effacement de la différence entre prescription et description, effacement à l'origine de bien des méprises sur la lecture de son travail. Comme si, en somme, après avoir renoncé à le changer, on n'admettait plus que ce monde soit interprété. Interprété pourtant vaille que vaille sous les traits d'un « communisme temporel pour l'espèce en tant que tout » – un « communisme temporel » caractérisé, pour reprendre les termes de Sloterdijk, par l'anglais, le dollar, les marques mondiales, la musique populaire, l'information et l'art abstrait. « Une commune obligatoire qui ne connaît plus d'échappatoire » : « nous sommes devenus, pour ainsi dire malgré nous, des chronocomunistes et des biocomunistes, les membres horrifiés d'une Eglise universelle génétique »⁹. Et c'est peu ou prou de ces constats-là que part le travail de Berdaguer et Péjus. Sachant que serait dès lors moderne « celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type »¹⁰. Pour

mieux comprendre ainsi à la fois le sens de cette référence organico-biologique et les ambiguïtés qu'elle pose inévitablement à de jeunes artistes qui désirent s'y confronter tout en prenant en compte l'héritage de leurs aînés. Les temps modernes sont donc ceux de la révolution opérativiste généralisée et de la maîtrise définitive de l'artificiel, à charge pour l'œuvre d'art de prendre conscience de ce monstrueux sachant que « la participation à la modernité ne peut être confessée que sous la forme d'un soupçon radical contre soi-même »¹¹.

RETOUR SUR LES ORIGINES

Si le pop, selon Warhol : « C'est aimer les choses », on sait aussi depuis un moment déjà qu'on peut les aimer en s'en-nuyant, à travers leurs images-miroir, et pas seulement dans l'euphorie du consommateur béat. Lucides, Debord et les situationnistes constataient en 1964 : « Nous sommes forcément sur la même route que nos ennemis – le plus souvent, les précédant – mais nous devons y être, sans aucune confusion, en ennemis. Le meilleur gagnera »¹². Le même Debord qui, quelques années plus tôt, avait promis : « Si les belles aventures ne peuvent avoir pour cadre et origine que les beaux quartiers, alors la notion de beaux quartiers changera »¹³. » La promesse d'un nouveau « style de vie »...

L'« erreur » de l'Internationale Situationniste

Mais le problème – ou si l'on veut, l'erreur – de l'Internationale Situationniste fut de croire à la possibilité de remporter la course au progrès par la critique, de sortir vainqueur du défi fatal qu'elle avait imposé au « système » dans la lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement¹⁴. La lutte de « révolutionnaires professionnels dans la culture » qui avaient bien compris que l'enjeu était

là, dans la marchandisation du monde et, en premier lieu, dans la marchandisation de la culture et la décomposition des valeurs culturelles.

Il s'agissait en fait de sortir vainqueur de cette course au progrès telle que le développement du capitalisme libéral la déterminait à travers l'augmentation des loisirs (divertissement et temps libre). Bref, par la surenchère. Et il fallait dès lors repenser la lutte des classes, transformer le travail et détruire notamment la thèse de « l'ouvrier heureux », en intégrant la lutte pour le contrôle et l'organisation du temps libre, dans la mesure où le développement des forces productives en assurait – et en assure – l'augmentation continue. D'où la nécessité d'« opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres modes de vie désirables ; détruire par tous les moyens hyper-politiques, l'idée bourgeoise du bonheur »¹⁵. Détruire l'idée que le bonheur pouvait se planifier. Penser, comme le Marx de *L'idéologie allemande*, qu'un homme libéré du temps mort du travail pourrait pêcher le matin, chasser l'après-midi, s'occuper d'élevage le soir et s'adonner à la critique après le repas. Mais comme Hannah Arendt le déplorait dès 1958 et surtout vu des États-Unis, « les loisirs de l'*animal laborans* ne sont consacrés qu'à la consommation, et plus on lui laisse de temps, plus ses appétits deviennent exigeants, insatiables » : « aucun objet du monde ne sera à l'abri de la consommation, de l'anéantissement par la consommation »¹⁶.

En somme, l'« erreur » a été de croire que les contradictions seraient assez fortes, croire aux vertus du « progrès » même si l'on sentait bien que le diable était déjà dans la machine. Croire notamment que l'augmentation croissante de la quantité de marchandises accumulables ne serait plus la source d'une richesse absolue, mais d'une pauvreté relative soudain insupportable. Et croire aussi qu'en luttant de la sorte pour le temps libre – donc la liberté à temps plein telle

que la concevaient les situationnistes – on aurait pu réaliser cet art révolutionnaire expérimental, ce jeu permanent, cette construction de situations sans cesse nouvelles pour rendre le quotidien passionnant. Retourner les armes du système contre le système (en un mot, « détourner », que ce soient des images publicitaires ou des photos érotiques) est un petit jeu qui n'est pas sans risques, et en premier lieu bien sûr celui de la *récupération*.

Reprenant le cri rimbaldien du refus du travail et de la liberté créatrice, l'I.S. a semé le vent. Elle récoltera la tempête : la volonté d'émancipation du travail n'a donné lieu qu'à une transformation du travail. Que dire, sinon, de ce nouvel esprit du capitalisme que viennent d'isoler, après diverses tentatives (celles de Jean-Pierre Le Goff, de Jean Baudrillard ou de Pierre Bourdieu, toutes dans un registre différent), Luc Boltanski et Eve Chiapello, deux sociologues ? Que dire du devenir de la « critique artiste » dans ce système qui érige en valeurs cardinales la flexibilité, la mobilité, l'autonomie, l'identité, la « gestion par projets », la créativité, l'originalité, la vitesse, l'hédonisme et le nomadisme ? En fait, la critique des situationnistes marquerait donc le dernier stade du développement de cette critique de la mécanisation qui parcourt deux siècles, juste avant sa récupération par le « nouvel esprit du capitalisme » au lendemain de 68.

La figure du réseau

D'expériences libératrices, il y a 40 ans, la dérive et l'oubli sont devenus des slogans publicitaires. La mobilité est aussi devenue une forme moderne d'oppression lorsqu'elle est contrainte, dans l'habitat et dans le travail. L'archéologie de la notion de « réseau » est à ce titre édifiante : du quadrillage des équipements et bâtiments publics de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux réseaux du virtuel et de l'immatériel¹⁷. Le tout passant par la phase transitoire qui, pour ainsi dire, commence avec l'expérience-pilote d'Hausmann, la phase d'une ville

(et donc d'un territoire) physiquement et matériellement morcelée et séparée, éventrée, de la deuxième phase des « réseaux ». L'assimilation par le capitalisme du paradigme du réseau¹⁸, construit en partie contre la notion d'authenticité, et la valorisation des propriétés relationnelles au détriment des propriétés substantielles renforcent aujourd'hui la marchandisation.

Déjà, à la fin des années 1960, le gonflable, cette tentative presque désespérée pour faire un « pas de côté » hors de la cage de fer, mais aussi ce support peu onéreux, maniable, flexible, rapide à mettre en œuvre, a été « récupéré » dès Osaka et l'Exposition universelle de 1970 avant de sombrer avec l'augmentation du prix du pétrole et donc du plastique. Et ce, même si l'aventure du gonflable demeure somme toute assez curieuse. Comment expliquer sinon que les salons de la classe moyenne « avancée » se soient soudain ornés de fauteuils et autres poufs gonflables aux couleurs criardes ? Comment expliquer cet engouement certes bref mais somme toute assez marqué ? Comment expliquer aussi qu'au moment où les architectes de la revue *Utopie* exposent leurs créations dans un grand magasin, aux Galeries Lafayette – un grand magasin certes destiné aux achats de la classe dominante, mais un « grand magasin » quand même –, les anglais d'Archigram en font de même chez Harrods à Londres, en avril 1967, avec leur projet « Living 1990 » inspiré de la « Maison Dymaxion » de Fuller ? Un type d'architecture, techniciste, aurait donc un temps rencontré les consciences ? Leroi-Gourhan disait qu'une société n'emprunte jamais que ce qu'elle est prête à inventer. Et la « Ville » dont parle Vernant, la cité grecque, lorsqu'elle se centre sur la place publique dans l'unité d'un langage spatial avec la pratique de la démocratie athénienne, elle est alors *déjà* au cœur des esprits et des pratiques. Et si la ville – et l'architecture – est avant tout un projet humain inachevé, si le recours à une image spatiale est vain lorsqu'il n'exprime pas la conscience qu'un groupe

humain prend de lui-même, alors il a bien dû se passer quelque chose au tournant de ces décennies 1960-1970.

Quelque chose que Banham pressent en 1969 lorsqu'il parle de ces architectes qui « ne sont pas – pour le pire ou le meilleur – inhibés par la culture architecturale classique »¹⁹. Décomplexés face aux promesses de la technique, ils tentent d'exprimer un moment de civilisation avec entre autres les structures gonflables, structures dont le critique décrit la vogue au sein des écoles d'architecture anglo-saxonnes à la suite des succès et du prestige de leur propagandiste Frei Otto. Vogue soit dit en passant similaire, somme toute, à celle qui porte certains projets théoriques contemporains. Des projets organiques, à la fois fluides et plissés, strates ou nappes ; épidermes flexibles, génératifs et automorphiques jusqu'au proliférant répétitif ; membranes elliptiques, torsadées et nervurées ; projets technicistes, « connectés » et trop cristallins pour ne pas inquiéter. Selon Banham, le gonflable est une proposition « plus subversive » qui va bien au-delà de la simple recherche d'un édifice sans enceintes construites ; en fait un total renversement de la distribution traditionnelle des rôles en architecture et d'une manière générale dans le contrôle de l'environnement.

Contrairement à Banham, qui finalement mène son assaut contre la « tradition » et ses gardiens du temple, contre tous les « Guadet » et pour les « outsiders » qui restent selon lui les « vrais » novateurs, Banham qui mène ce combat en apôtre « pop », relativiste et « post-moderne » avant l'heure, en apôtre d'un retour contre-culturel à l'état de nature grâce à la technique, c'est peut-être bien cette conjoncture singulière qui en a définitivement effrayé certains. A trop vouloir en effet mettre en avant le passage hâtif à travers plusieurs ambiances, l'égarement et l'oubli (bref, la dérive), Debord a donc estimé avoir manqué se perdre dans une époque qui a très vite imposé d'être absolument moderne. Il n'y a certes pas eu de vieillissement confortable de

l'ex-avant-garde, mais à quel prix ? Le prix des exclusions, de la dissolution et de l'absence d'héritage.

La question de l'« héritage »

D'héritage de la critique de la *séparation* formulée par l'I.S. à la suite d'Henri Lefebvre, on doit bien conclure en effet qu'il n'y en eut point. D'abord à cause du défi radical de l'I.S. : tout étant lié, il fallait tout changer par une lutte unitaire... ou rien, donc « tout recommencer » au risque de ne faire que répéter et donc renforcer le système. Ensuite parce que Debord, lucide, a opéré, immédiatement après Mai 68, un profond revirement vers l'archaïsme, la mémoire et la prise de conscience historique. Un revirement l'amenant à faire l'apologie des « vieilles pierres », du Paris perdu et de ce quartier où le négatif tenait sa cour dans *Panegyrique* (1988).

A la suite de William Morris²⁰ qui n'hésitait pas, lui, à se déclarer « vieux jeu », Debord fait donc l'apologie d'un « Moyen Age » idyllique présenté comme le temps de l'unité, de la conception au produit fini, le temps de l'« artisan » (contre la mécanisation, la marchandisation et le fonctionnalisme) et du savoir-faire, le temps d'avant la division du travail, le temps de la « communauté » idéale, le temps de la production pour l'usage et non la vente, le temps d'avant la falsification et l'*ersatz*. Pour autant, chez Morris, ce programme artistique d'une unité à retrouver dans la conception s'origine lui aussi d'une destruction des valeurs culturelles de son temps. Même s'il est dominé par la nostalgie d'une première modernité où c'était la valeur d'usage qui était productrice du beau, avant que la valeur d'usage ne soit toute entière reprise par la machine, ce programme reste dominé par une idée : l'art doit mourir avant de renaître. Même au creux de la nostalgie demeure donc cette idée du défi face à un Pouvoir qui cherche à effacer constamment les traces de la naissance pour retarder l'heure de l'agonie.

En fait, à partir de l'identification du *séparé* comme conséquence de la révolution industrielle et issue ultime d'un long processus de mécanisation engagé dès la Renaissance, une fois compris que le *séparé* était définitivement la plaie du monde moderne, deux types de réactions se dessinent, l'une passéiste et l'autre futuriste. L'une se dessine en effet suivant un fil qui part de Morris et Ruskin et du mouvement Arts and Craft en général et qui aboutit entre autres aux propositions du couple Krier-Culot, à cette critique de la civilisation post-industrielle, de la division du travail, de la reproduction mécanique de gestes identiques, et à cet éloge des communautés, de l'artisanat et des savoir-faire perdus. L'autre réaction, c'est la course de vitesse avec et contre, *tout contre* le système. C'est l'idée de retourner contre le système les armes fournies par le système. Chez les architectes, dans la lignée d'un Manifeste bien connu qui, au début du siècle, entretenait une fascination très ambiguë pour la vitesse et la mécanisation, c'est par exemple l'« Internationale de l'Utopie », les gens du GIAP²¹ et les méga-structuralistes en général (Friedman, Maymont, Constant, Kurokawa, Tange, Schöffers...). Une Internationale des années 1960 qui s'est imprégnée du technicisme de cette décennie et qui, à la manière de Coop Himmelblau et de sa *Villa Rosa* (1968), reste fascinée par la conquête spatiale qui est la grande affaire de ce temps. A la suite de Fuller, les recherches des militaires restent une source d'inspiration constante (comme la stratégie et la pensée militaire en étaient pour Debord). Les dômes et le gonflable sont des objets techniques relativement peu coûteux, industrialisables, faciles à monter, mais aussi autonomes, mobiles et flexibles. La mobilité, ce sont aussi les appartements « Stop-over » de la Plug-in-city où l'on ne s'arrête qu'un instant, selon les vœux des gens d'Archigram qui ne songent, eux, qu'à accélérer le système marchand, non pour faire exploser ses contradictions, mais pour parvenir au contraire à une sorte de saturation. La mobilité, c'est encore le principe dymaxion – et la maison qui lui est liée –, principe originel

des dômes Fuller bâti sur l'idée d'une efficacité dynamique maximum.

Et pourtant, c'est bien de cette contradiction fondamentale entre l'exigence de mobilité (et donc d'adaptabilité) et d'autre part d'authenticité (qui suppose dans le même temps de se connecter en personne, « naturellement », en étant « soi-même », « honnêtement » et dans la « transparence ») que vient le trouble sur la nature profonde des relations que l'on peut entretenir aujourd'hui avec les autres dans ce monde connexionniste. Cette nécessité de se déplacer dans un réseau (social tout autant qu'immatériel) et, comme le préconise le management, de s'adapter aux situations diverses pour tirer parti des connexions, entre en conflit avec l'exigence d'être quelqu'un de sûr, « transparent », à qui l'on peut faire confiance, et sape les fondements du vieil existentialisme, du sujet résistant face à la massification des esprits. C'est bien Constant qui affirmait par exemple, en cette fin de décennie 1960, vouloir préparer avec New Babylon « une culture de masse pour l'avenir ». La ville y est certes libérée mais dans un monde mécanisé, et surtout, la vie y devient « un voyage sans fin à travers un monde qui change si rapidement qu'il en paraît toujours autre »²². Cette ville de demain, dynamique et en continuelle transformation, et cette mobilité sociale perpétuelle qui la structure, c'est, selon Constant, celle qu'annonce l'aéroport où l'on ne fait que passer²³. Comme le souligne Michel Surya, dans cette guerre de la « transparence » qui vient de se dérouler sous nos yeux, à l'exception de ceux qui en avaient pris l'initiative « rarement guerre intellectuelle a trouvé plus désarmés les protagonistes qu'elle appelait »²⁴.

L'intérêt de Debord, c'est qu'il ait en fait exploré successivement ces deux voies, de son compagnonnage avec les maquettes en plexiglas de Constant à l'hagiographie, après la disparition de l'I.S., du Paris perdu et de son livre de pierres oubliées²⁵. Cette hésitation entre le trop et le pas assez de

mémoire, entre l'initimidation par l'avenir et l'intimidation par le passé, s'estompe après Mai 68 et c'est le passé et la mémoire qui l'emportent après la défaite dans cette course au progrès. Après que Debord se soit aperçu qu'avec le *dé-tournement*, on ne reprend décidément rien au Pouvoir, mais que l'on se fait au contraire piéger en fluidifiant son idéologie, comme en attestent aujourd'hui quotidiennement les divers emplois médiatiques et détournés des termes « spectacle » et « société du spectacle ».

LA FONCTION UTOPIQUE

Face à l'esthétisation généralisée planifiée par un monde dont la puissance de formatage est aussi fascinante qu'insupportable, il ne resterait plus alors comme échappatoire qu'à se cantonner à chercher à « bien écrire le médiocre » dans une sorte de « formalisme réaliste », l'oxymore que Pierre Bourdieu proposait dans *Les Règles de l'art* pour relire le « réalisme » de Flaubert²⁶. Pour dire, comme Branzi en 1974, plagiant lui-même Flaubert [« La Bovary, c'est moi »], « L'architecture, c'est moi ».

Dire le monde tel qu'il est, au besoin en saturant certains de ses caractères les plus extrêmes, et en pointant à l'occasion des notations de détails qui garantissent l'« authenticité » de la figuration : comme en littérature, le réel s'accroche à ces détails et, par ce procédé, le discours « réaliste » reste fidèle à la vie jusque dans sa contingence, dans ses manifestations les plus intimes ou oiseuses²⁷. Bref, reprendre le programme de l'architecture radicale qui inverse sciemment les positions, qui « assume l'utopie comme une donnée initiale de travail et la développe de façon réaliste » : « l'utopie n'est pas dans la fin mais dans la réalité », « il n'y a pas d'allégorie en elle, mais un phénomène naturel »²⁸. C'est en cela que l'architecture radicale « parvient à récupérer un réalisme propre absolu », acceptant « les conditions d'une réalité discontinue » et se

déplaçant « sur le plan d'une réalité médiocre, refusant un destin glorieux », le tout après avoir posé comme un préalable « la séparation entre les activités créatives et les activités édifiatrices traditionnelles »²⁹.

En somme, le réel n'est pas tout à fait représentable par des images et c'est parce que des hommes veulent sans cesse le représenter par des images qu'il y a une histoire de l'architecture. On ne peut pas faire coïncider, en termes topologiques, un réel pluridimensionnel et un ordre unidimensionnel, à savoir l'image. Même si l'architecte ne veut pas, ne veut jamais s'y rendre. Et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que l'architecture elle-même, qui produit aussi l'architecture. On pourrait donc imaginer une histoire de l'architecture qui serait l'histoire des expédients iconographiques souvent très fous, dont les hommes ont usé pour apprivoiser, réduire, nier ou, au contraire, assumer ce qui est toujours un délire. A savoir l'inadéquation fondamentale de l'image et du réel.

L'architecture est catégoriquement réaliste en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir. Mais elle est tout aussi obstinément irréaliste, animée qu'elle est par le désir de l'impossible. Fonction, peut-être perverse donc peut-être heureuse, qui a un nom, la fonction utopique.

Jean-Louis Violeau

1. Cf. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, The Architectural Press, Londres, 1969, pp.18-19 (chap. 2, « Environmental management »). Pour une traduction française où Banham revient sur cette opposition, voir l'« a-maison », article repris dans le volume collectif *Le Sens de la ville*, publié au Seuil en 1972 (première édition anglaise en 1969), pp.74-85.

2. CIAM : Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (1928-1956). Nés du besoin de promouvoir une architecture et un urbanisme fonctionnels. Le Corbusier joua un rôle important lors du 1^{er} congrès en 1928 à La

Sarraz (Suisse).

3. Andrea Branzi, entretien avec François Burkhardt et Cristina Morozzi, *Andrea Branzi* (monographie), éditions Dis Voir, Paris, 1997.

4. Pour une analyse lumineuse des revirements à l'œuvre au cours de ces années-là, voir Jeff Wall, « *Kammerspiel* de Dan Graham » (1985), in *Essais et entretiens, 1984-2001*, ENSBA éd., coll. écrits d'artistes, Paris, 2001, pp.107-174.

5. Andrea Branzi fit cette remarque lorsqu'il fut interrogé, parmi 99 autres designers, par la revue *Intramuros* qui fêtait ainsi son centième numéro.

6. C'est du moins ainsi que Nicolas Bourriaud entame son essai présentant *GNS, Global Navigation System*, l'exposition montée au Palais de Tokyo (été 2003). Cf. N. Bourriaud, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », *GNS*, Palais de Tokyo/Editions Cercle d'art, Paris, 2003, (pp.9-39) p.9.

7. A. Branzi, *La Casa calda*, L'Espresso, 1985.

8. Cf. Frédéric Migayrou, « Extensions de la grille », *Les Cahiers du MNAM*, n°82 (« Architecture »), Centre Pompidou éd., Paris, hiver 2002-2003, pp.4-23.

9. Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art. Sur l'interprétation philosophique de l'artificiel*, Calmann-Lévy, Paris, 2000 (2000), p.21.

10. *Idem*, pp.9-10.

11. *Ibidem*, p.28.

12. « Maintenant l'U.S. », *Internationale Situationniste*, n°9, août 1964, p.4.

13. Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n°5, 20 juillet 1954.

14. Cf. « La lutte pour les nouvelles techniques de conditionnement », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p.8.

15. *Rapport sur la construction de situations...*, 1957.

16. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, coll. Agora, 1983 (*The Human Condition*, University Press of Chicago, 1958), p.184.

17. Même si, par exemple, l'hypothèque bien triviale des flux de livraison des marchandises et la réception « matérielle » au sein de points de vente reste fort logiquement l'une des menaces qui pèsent lourdement sur l'avenir du « réseau ».

18. Voir à ce propos l'archéologie du paradigme du réseau qui parcourt les pages du *Nouvel esprit du capitalisme* (Luc Boltanski, Eve Chiapello, Gallimard, NRF essais, Paris, 1999) et plus particulièrement les pages 216 à 229, qui prolongent les réflexions de Boltanski sur la formation de la « cité par projets ».

19. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, *op. cit.*, p.270.

20. Lire à ce sujet la conférence de William Morris, *L'âge de l'ersatz* (*Encyclopédie des Nuisances*, Paris, 1996 (1894)) qui synthétise cette vision.

21. GIAP : Groupe International d'Architecture Prospective. Fondé en 1965

par Yona Friedman, Paul Maymont, Georges Patric, Michel Ragon et Nicolas Schöffer. But : réunir les chercheurs dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Créer un lien entre ceux-ci à une échelle internationale...

22. Constant, « New Babylon, een schets voor een kultuur » (texte rédigé entre 1960 et 1965 et publié en 1974 dans *New Babylon* (Haags Gemeentemuseum ed.)), cit. in Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, O10 Publishers, Rotterdam, 1998, p.161.

23. Constant, « Het principe van de desorientatie » (texte rédigé en décembre 1973 et publié en 1974 dans *New Babylon* (op. cit.)), cit. in Mark Wigley, *idem*, p.225.

24. Michel Surya, *De l'argent. La ruine de la politique*, Payot, Paris, 2000, p.32.

25. Du Plan Voisin ou du Plan Obus à Ronchamp, ou même à La Tourette et jusqu'au « cabanon », c'est peut-être aussi le fait d'avoir emprunté successivement ces deux voies qui explique pour partie la fascination qu'exerce encore aujourd'hui Le Corbusier sur nombre d'architectes, jeunes ou moins jeunes.

26. Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992, pp.154-160. Transposant l'oxymore aux arts plastiques, Inès Champey évoque le travail de six artistes contemporains, Andrea Fraser, Matthieu Laurette, Bernard Piffaretti, Gwen Rouvillois, Yoon Ja et Paul Devautour. Cf. I. Champey, « Un formalisme réaliste », in Eveline Pinto (dir.), « Formalisme, Jeu des formes », *Philosophie*, n°7, Publications de la Sorbonne, Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2001, pp.75-101.

27. Voir à ce propos Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Points Seuil, Paris, 2000.

28. Andrea Branzi, « L'architecture, c'est moi », *Moderno, Postmoderno, Millennario : Scritti teorici, 1972-1980*, Forma, Turin / Alchymia, Milan, 1980, repris et traduit in Frédéric Migayrou, Jean-Louis Maubant, Francisco Jarauta, *Architecture radicale*, IAC, Villeurbanne / HYX éd., Orléans, 2002, (pp. 17-25) p.17.

29. *Idem*, p.17.