

LOUIS MARIN

L'UTOPIE DE LA VERTICALITÉ

Xenakis entre en Utopie par la critique d'un mythe à double face, qui lui paraît animer toute la politique urbaine internationale : celui qui s'exprime par le grand projet de décentralisation et par son instrument conceptuel, l'orthogonisme¹. Cet itinéraire vers l'Autre-Monde, par un acte de rupture critique, est la voie d'accès qu'emprunta Thomas More qui, le premier, l'inventa. Et comme dans l'*Utopia* — et malgré les apparences —, la construction qui accompagnera la mise en question du monde contemporain n'en sera pas la réponse. L'utopie de Xenakis n'est pas un projet qui viserait à en remplacer un autre et malgré les fiches techniques qui clôturent son propos, elle n'est pas réalisable parce qu'elle ne peut, ni ne doit l'être sans perdre ce qui fait sa force. Et bien des utopistes en cela se trompent. La Ville Cosmique verticale ne sera pas un effet de la critique du mythe, une conséquence de son questionnement. Elle surgira dans la contradiction même que tout mythe ouvre au fondement d'une société, et la société industrielle n'échappe pas à cette remarque. Elle naîtra très précisément — comme toute vraie utopie — dans l'espace des contradictoires, non comme leur solution de synthèse, mais comme le produit de la force de différence qui les oppose.

Relisons le texte de Xenakis. *Thème* : la concentration urbaine actuelle est insupportable, asphyxiante, anarchique. *Antithème* : la dé-concentration, la dispersion, la dé-centralisation des centres est la solution universelle. La caractéristique du mythe (ou de la formation idéologique qui en est l'espèce moderne) est de se nourrir d'une contradiction dont les termes n'ont d'autre fonction que d'être les éléments du couple antithétique qu'ils forment : l'antithème de la décentralisation n'est que le verso du thème de la concentration. Ainsi l'activité mythique ou la pratique idéologique consistera essentiellement à déplacer la contradiction, en vue de l'amortir par sa reproduction différentielle : villes-satellites, villes-dortoirs, villes-clapiers, cités universitaires et cités ouvrières, qui répètent, à leur ordre et dans leur registre, la concentration qu'elles devaient freiner et enrayer. Telle est la nature du mythe : contradiction d'un thème et de son antithème, sans thèse ni antithèse qui véritablement les posent dans leur opposition ; simple articulation inerte de la situation et de la réponse qui y est faite en termes de contrariété, et répétition déplacée de cette grille articulatoire ; lecture inconsciemment prédéterminée de la dynamique sociale dans sa superficie et ses apparences ; lecture prise elle-même dans cette surface et ces apparences.

1. Le texte ici commenté est *La Ville cosmique*, écrit à Berlin en 1964, publié en 1965 dans le livre de P. Choay, *L'urbanisme, Utopies et Réalités* (Le Seuil) et repris dans *Musique, Architecture*.

Ce moment du mythe dans une société moderne, — ou de l'idéologue, — évoque irrésistiblement ce passage du livre I de l'*Utopia* où les convives du cardinal Morton s'interrogent sur les moyens d'enrayer la criminalité croissante en Angleterre ; ou plutôt ils ne s'interrogent pas, mais répètent la contradiction du thème : « le vol se développe de façon inquiétante » et de l'antithème : « la répression doit se faire de plus en plus dure », jusqu'au moment où le voyageur de retour d'Utopie, Raphaël le conteur-de-sornettes, retourne les apparences en dénonçant la misère sociale et, à sa source, l'extension des pâturages à moutons dans un but de profit marchand. Mais c'est également à ce moment précis que l'analyse des causes et des effets se rompt brusquement et que par un saut de la pensée et une discontinuité du discours, nous entrons dans l'heureux pays des Polylérites.

La thèse critique.

Remarquable analogie des argumentations : Xenakis substitue à l'idéologue inerte de la contradiction mythique, le théorème exigeant de la physique sociale : « Si nous nous plaçons en observateurs de l'histoire contemporaine », la centralisation se développe comme « une force puissante, aveugle, irréversible... il semble même qu'une loi simple, mais terrible peut être dégagée de cette observation : les grands centres augmentent plus que les petits, selon une courbe logarithmique ». Il retourne le thème de la concentration urbaine dans sa thèse : « la centralisation favorise les expansions et les progrès de toute nature ». Elle permet le développement, la complexification et la richesse des échanges et des communications. Statistiquement, cette multiplication rend « possible l'apparition de l'événement exceptionnel... », le maximum de sens possible déterminable par les contraintes régissant l'apparition isolée ou la combinaison des éléments du « langage social ». La centralisation est la condition de l'enrichissement social et culturel d'une société déterminée. La thèse ainsi formulée conduit alors à *dénoncer*, non pas la concentration urbaine, mais l'asphyxie provoquée par les communications anarchiques, la mauvaise répartition des activités, etc. ; à susciter, à l'envers du phénomène global, sa raison structurale, et avec elle l'indication, sinon des stratégies possibles, du moins des impuissances tactiques qui sont employées à résoudre les problèmes posés. Ce n'est pas en torturant et en pendant les voleurs que vous résoudrez le problème de la criminalité, écrivait More, mais en enrayant le mouvement des enclosures et en offrant du travail aux paysans chassés de leurs terres par les moutons. Ce n'est pas en décentralisant à tour de crayon, ce n'est pas en prônant l'explosion de la complexité vivante de Paris sous forme de centres qui en répéteront les inconvénients, que vous résoudrez les problèmes de la concentration urbaine, écrit Xenakis, mais en vous attaquant au problème général de la communication, de l'échange, de l'information dans les ensembles urbains. Et de même que le problème du vol dans l'Angleterre du début du XVI^e siècle n'est pas un problème de droit pénal et d'organisation de la répression et de l'interdit, de même le problème de la communication n'est pas un problème de géométrie plane et de combinatoire de lignes droites et de rectangles.

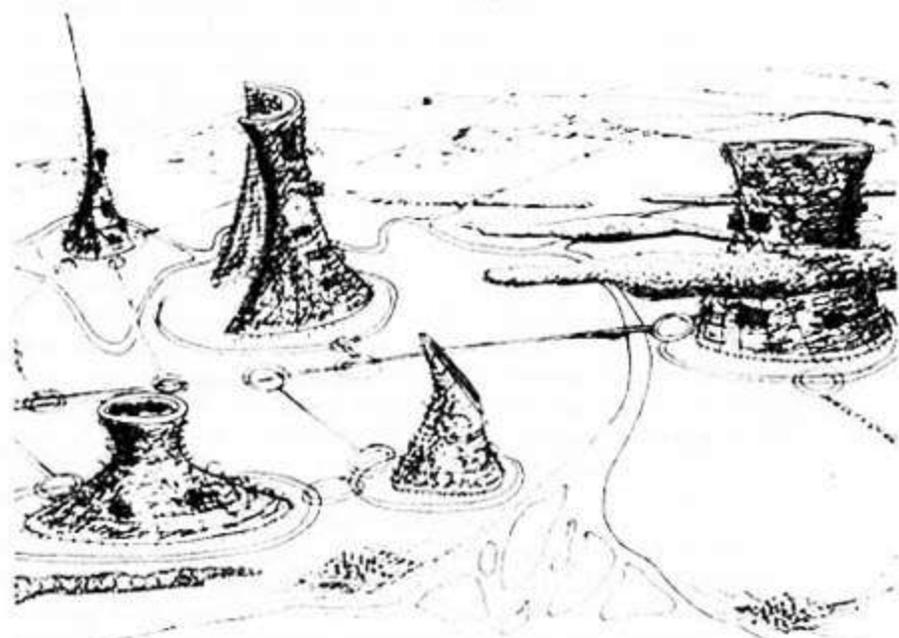
Telle est la première phase du discours utopique : critique qui se saisit de la contradiction mythique ou idéologique, la retourne en neutralisant les termes contradictoires et en renforçant la contradiction : Xenakis neutralise les éléments

de l'idéologème mythique en posant la *thèse* de la concentration urbaine dans son fait et sa valeur. Il renforce la contradiction en découvrant dans la « géométrie pauvre du plan » pratiquée par l'urbanisme contemporain, la représentation idéologique de la ville et le moyen politique de sa transformation, l'image fixée, bloquée de ce qu'est la concentration urbaine et la stratégie de l'aménagement du sol, le fantasme de l'organisation de l'espace « venu du fond des millénaires » et la solution-panacée aux problèmes contemporains de l'« habiter » humain. C'est dans la distance de la contradiction maintenue ouverte, dans le travail de la différenciation que surgit la figure utopique : d'un seul élan, complète — achevée — définitive. Comme le décrit More, par la bouche de Raphaël : « A vrai dire aucune réglementation n'est comparable à celle que j'ai consignée tandis que je voyageais chez ces gens qu'on appelle Polyélérites ».

Non-lieu à la verticale.

Le premier linéament de la ville que Xenakis dessine, dans la liste des propositions axiomatiques destinée à en formaliser la structure, est la traduction directe de la structure sémantique du mot « U-topie » : le non-lieu, le nulle-part qui ne signifie pas l'irréel ou l'imaginaire, mais l'indétermination du lieu, le lieu neutre de l'espace de la différence et de la force de différenciation. Lieu de ce qui n'est ni ici, ni là, l'utopie présente une absence, dans l'ici et le maintenant de l'espace, autour de laquelle celui-ci s'organise. En effet, la première opération de la pratique utopique productrice de la figure (axiome 2) sera de disjoindre le sol et la ville, de faire entrer la ville en état « d'indépendance par rapport à la surface et au paysage ». Il y a, semble-t-il, un lien d'implication nécessaire du lieu et du sol dans la mesure où le lieu est d'abord une marque et un nom dans l'espace, une balise, un repère sur l'ouverture du monde comme sol : topo-graphie-géographie. En créant la ville cosmique verticale, Xenakis introduit moins la troisième dimension dans la pensée urbanistique et architecturale qu'il n'enregistre un effet de son geste primitif transformant la ville en une U-topie, un non-lieu, la déliant de l'espace de tous les lieux, le sol. Autrement dit, l'opération fondamentale de la Ville, l'acte qui la fonde, est ici l'acte u-topique par définition : le refus de la topographie et de la géométrie, le non à l'espace entendu comme système lié de lieux dits et inscrits, comme surface et plan. On trouve le même geste radical dans les attendus théoriques du pavillon Philips : « Depuis la plus haute antiquité, l'architecture n'est pas une manifestation vraiment spatiale. Elle est essentiellement fondée sur deux dimensions ; elle est essentiellement plane. Les figures carrées, rectangulaires, trapézoïdales, circulaires, des temples, des habitations, des palais, des églises, des théâtres, etc. sont planes. On pénètre dans la troisième dimension par translation parallèle suivant la direction du fil à plomb ». Faire de la verticalité un « élément volumétrique nouveau » dans l'édifice ou la ville, c'est, par une opération primitive, faire basculer la réalité urbaine et architecturale dans l'U-topie. C'est entrer d'un seul coup dans la dimension utopique de la réalité, c'est-à-dire dans l'autre de la réalité, dans la différence pure de la topographie.

Deuxième trait du visage de la ville verticale : son non-lieu sera le lieu du regard (axiome 4) sous la double forme de son « éther », la lumière, et de son opération, la vue. La ville devra être dans la lumière et la lumière dans la ville,



La ville cosmique de Xenakis.

L'échelle est donnée par les gratte-ciel américains, ici à l'embouchure du fleuve.

sans obstacle, ni entrave : dans l'immédiateté d'une présence absolue ; et l'acte de cette présence sera « la vue directe sur les espaces ». Condition suprême de la visibilité, la lumière est aussi la vision, l'intuition, à la fois origine et fin dans un mouvement sans durée. La ville verticale sera la ville-lumière ou la ville-regard. « D'où une épaisseur relativement faible de la ville... ». L'implication de ces deux axiomes est lourde de conséquences. Revenons à la topographie et à la géographie, aux arts d'inscrire et de lier les lieux dans la surface, d'organiser, de faire signifier l'espace par les réseaux des noms et des signes qui sont primitivement les traces et les jalons des déplacements des hommes à la surface du sol, qu'il s'agisse du chemin et de sa pente, du fleuve et de son courant, de la montagne et de son obstacle. La carte est d'abord un filet d'itinéraires ; le plan, un système de parcours potentiels exposés dans leur simultanéité, dans leur co-présence. Ils sont ainsi à l'inverse du voyage, de ses événements et de ses accidents imprévisibles et successifs, du récit que la narration déploie dans l'inattendu, de l'histoire qui enveloppe la nécessaire, l'inéluctable limitation des points de vue de ses acteurs et le constant changement de la perspective qu'ils ouvrent. Avec le plan, avec la carte, avec l'exposition de la surface, le point de vue échappe à l'angle de vision, à l'attente de ce qui était caché et à la surprise de ce qui sera dévoilé. Le regard est partout

à la fois ; point de vue de tous les points de vue — comme le Dieu leibnizien — il les annule, les neutralise dans l'ubiquité de sa présence, puisqu'il est simultanément présent à la totalité, et à chaque détail, et que tous les parcours sont pour lui équivalents et réversibles. A la verticale de la carte et du plan, le regard dominant prend une totale possession de l'ensemble des lieux parce qu'il est lui-même hors de leur système, au centre transcendant qui les organise en système dans une parfaite équivalence et interchangeabilité.

Utopie planificatrice.

L'entreprise de Xenakis, dans la fiction de la ville-verticale et de la ville-regard, découvre son ambition de placer l'œil de l'habitant dans le non-lieu du regard planificateur, de lui permettre de s'appropriier la place indéterminée et déterminante du planificateur, neutre et neutralisante du pouvoir. Mais ce n'est là qu'une étape préliminaire. Certes, se placer dans la verticalité, en haut d'une tour, au sommet de l'édifice, du monument, fût-ce en effigie, c'est le symbole du pouvoir. Mais si le pouvoir s'exerce aussi par les symboles, il les précède, les crée ou s'en empare. Or le pouvoir est étrangement absent de l'opération utopique de Xenakis, alors qu'il vient d'en déterminer la fondamentale dimension.

Le plan est une utopie par la place déterminante — neutralisante du regard planificateur. Mais il est également une « objectivation de la réalité par les deux opérations syntaxiques qui le caractérisent : la projection de la réalité dans la surface et sa réduction à un modèle analogique plan. Autrement dit, l'opération utopique qui s'y manifeste, par la relation entre le regard planificateur et la représentation de la réalité, neutralise la réalité du paysage et du monde de la perception : elle en provoque simultanément la déréalisation et la réification. Les choses du monde sont transformées en signes analogiques qui les représentent, en tiennent lieu, et se substituent à elles dans les discours qui s'y réfèrent : l'opération de dédoublement du réel dans ses signes (ou déréalisation, puisque le réel n'a de sens et de valeur que dans la mesure où il peut être l'objet de la duplication signifiante) et de substitution des signes au réel (ou réification, puisque les signes, tous équivalents dans leur fonction de représentation, sont devenus des choses, mais parfaitement échangeables) cette opération complexe suppose la coextensivité sans résidu de la représentation et de ce qu'elle représente, la coalescence et l'isologie du signifiant et du signifié dans le système des signes. Le plan comme représentation est historiquement lié à l'émergence, à la Renaissance, des structures de production capitalistes. Il est un élément de l'idéologie de la représentation qui les caractérise et en constitue le langage spécifique. Par là, la figure utopique de la ville ou de l'espace qu'est le plan ou la carte relève de l'idéologie : elle en est un des produits exemplaires.

Mais il suffit d'examiner les plans de villes, de celui de Venise par Jacopo Barbari à celui de Paris, dit plan de Turgot, du XV^e au XVIII^e siècle, pour constater que, dans le temps même où l'idéologie du signe-représentation produit, dans la géographie et la topographie, dans l'« image » du monde et comme supports des discours qui s'y réfèrent, le plan ou la carte comme les plus parfaites illustrations, ce même produit est marqué par l'intervention de signes également représentatifs,

mais d'un registre différent de celui auquel appartiennent le plan ou la carte et les signes qu'elles mettent en œuvre par la contrainte de leurs règles syntaxiques. Ainsi, pour prendre un exemple remarquable, le plan en vue cavalière ou à vol d'oiseau est-il le compromis de deux hétérotopies, celle du spectacle mimétique et celle du schème géométrique, qui visent, l'une, à l'effet poétique de réalité, l'autre, à celui utilitaire d'exactitude, intentions signifiantes qui opèrent chacune pour son compte le déplacement du produit expressif de l'autre. C'est par là que la figure utopique du plan ou de la carte, tout en appartenant à l'idéologie de la représentation dont elle est l'expression, est la mise en jeu critique de cette même idéologie par la pluralité des espaces, par la diversité non exactement cohérente des « topies » dont elle est le système.

L'opération utopique de Xenakis consiste à se saisir du plan et à le mettre au non-lieu vertical du regard planificateur. C'est le plan lui-même qui devient regard. Dans la ville verticale, il n'y a plus un point de vue, fût-il le point de vue des points de vue, non-lieu neutralisateur de tous les regards situés possibles ; la ville n'est pas la troisième dimension d'un plan. Avec le regard-plan vertical qu'est devenue la ville, c'est la surface du sol qui disparaît comme élément de l'habiter humain et support topographique. Libéré de cette servitude référentielle, forme du renvoi signifiant de la géographie, le sol retourne à d'autres fonctions, technologiques, climatiques et naturelles (axiomes 5 et 8). En d'autres termes, le plan, loin d'être objet d'une vision neutralisante, devient, dans la verticalité de la ville, l'espace redressé d'où se contemple le monde et bientôt l'univers.

Enfin, dernier élément critique sur lequel nous n'insisterons pas, le modelage de ce plan vertical en une surface gauche qui, tout en évitant les efforts de flexion et de torsion, rend sensible, dans la figure même, la spécificité de sa verticalité, signifie, en la produisant dans sa forme et sa structure, que la surface ainsi debout n'est pas une troisième dimension « abstraite » simplement « homomorphe » au plan, la troisième dimension d'une surface, reliée à elle et au sol, mais la tension d'une architecture « volumétrique » qui se libère du plan et des « naïvetés à courte vue et rampantes » des architectes urbanistes dits d'avant-garde. Du même coup, on aperçoit pourquoi et comment le pouvoir ne peut trouver dans cette forme et cette structure de verticalité, le symbole de sa violence. Cette forme en tractions et compressions, cette structure de coques et de surfaces gauches n'est pas la troisième dimension d'une surface dont elle serait le parcours dominant : elle est la surface dressée elle-même, dans laquelle le plan s'annule : le symbole du pouvoir, qui est la troisième dimension dans ce que Xenakis appelle « l'architecture de translation », est transformé par neutralisation : dans la coque regard-lumière, dans le non-lieu pur de la grande concentration collective.

C'est sous l'angle des calculs d'indétermination que Xenakis aborde ce point capital ; les axiomes 6 et 7 donnent au visage de la ville cosmique comme son ossature physiognomonique. Le jeu où se signifie la pratique productrice de l'utopie est une interférence d'espace ou de lieux, une mobilité qui déplace la figure dans son architecture interne, où simultanément se dessinent les instances de la science de l'architecture, mais aussi les esquisses d'une liberté, les fissures où fuse la dynamique de la vie. Le jeu utopique ne s'indique pas dans la manifestation apparente de la figure, dans la surface de la société que la fiction modèle. Il se poursuit dans

l'immanence de la production figurative dissimulé par les images où elle s'exprime et s'immobilise. Il faut donc le remettre en liberté par une relecture productrice qui décèle, dans les images, le transit de la pratique au double sens presque contradictoire de son déplacement et de son saisissement par la mort.

Or la communauté cosmique de Xenakis déploie, dans la verticalité de la ville, un double espace de jeu, celui où les collectivités de toutes sortes et de toute nature se mêlent et celui, qui en découle, où les éléments architecturaux de la cité sont affectés d'une essentielle mobilité. Mais si l'on y regarde de plus près, on constate que les mouvements du jeu sont rigoureusement définis par le calcul mathématique dont les règles et les secrets sont détenus par l'institution : « la répartition des collectivités devra constituer au départ, un mélange statistiquement parfait... il n'y aura pas de sous-cité spécialisée d'aucune sorte. Le brassage devra être total et calculé stochastiquement par les bureaux spécialisés de la population ». L'opération mathématique est accomplie par un bureau spécialisé, une institution, un pouvoir scientifique de gestion et de décision dont la position « à part » est exceptée du grand espace vertical et commun à tous. Il y a donc bien, dans le non-lieu de la cité cosmique, un lieu du pouvoir, dans la coque-regard, lumière, un secret repli où la lumière ne pénètre pas, d'où un regard n'émane pas, mais des ordres, des décisions, une stratégie démographique et sociale déterminant elle-même les mouvements des limites internes de la surface. Ainsi les jeux d'espace appartiennent-ils à la figure ; ainsi relèvent-ils de la manifestation. Aussi — et il en est de même dans bien des utopies — obéissent-ils rigoureusement aux règles de cohérence, aux normes systématiques et globales qui définissent le fonctionnement de la figure.

Puissance U-topique.

Toutefois, avec les jeux de surface rigoureusement déterminés dans le « représenté » de la figure, se produisent les divergences, les dispersions essentielles par lesquelles s'exprime la pratique utopique. La première d'entre elles a traversé d'un trait notre description de la Ville Cosmique : la structure et la forme de la ville ne permettent ni le symbole, ni le lieu du pouvoir. Cependant, la même exigence d'annulation des lieux privilégiés où se constitueraient des nœuds de puissance dans la parfaite démocratie cosmique, produit un lieu exceptionnel qui n'a pas de place déterminée, ni dans le discours, ni dans l'image, mais qui est déterminant. Or cette absence présente, ce manque organisateur et planificateur a pour fonction d'énoncer dans le discours, et de dessiner dans l'image, puisque l'architecture interne de la cité en dépendra, la neutralisation des lieux privilégiés, opération que nous avons déchiffrée d'emblée avec le redressement et le gauchissement du plan du sol dans la surface verticale du regard et de la lumière. Autrement dit, la fonction du pouvoir est d'annuler les lieux du pouvoir, de neutraliser tous les risques institutionnels. « L'ouvrier, les jeunes vivront dans le même secteur que le ministre ou le vieillard pour l'avantage de toutes les catégories », bref d'instaurer l'utopie comme révolution permanente : le signe en a donc été un lieu utopique du pouvoir dont le rôle spécialisé est de « néantir » toute spécialisation, tout privilège, tout lieu ; de maintenir la cité dans l'utopie de la verticale volumétrique : de la surface-regard isotrope et homogène. Et ce lieu apparaît comme une sorte

de lapsus ou de paralogisme dans le discours de Xenakis : « Il n'y aura pas de sous-cité spécialisée d'aucune sorte. Le brassage... sera calculé stochastiquement par les bureaux spécialisés de la population ». La distance « contradictoire » entre la sous-cité inexistante et le bureau de la population définit l'espace du jeu utopique : celui où le lieu se neutralise, s'invertit en nulle part, où la topique sociale s'accomplit en utopique. D'où l'architecture mobile des locaux interchangeable qui peut alors, mais alors seulement, une fois faite la lecture critique, signifier l'opération par laquelle les lieux se font sans s'inscrire dans une topographie, s'entourent d'une limite fluente qui ne clôture pas, mais permettent une dynamique de l'espace dans l'architecture de l'édifice collectif. En bref, l'opération pure de la production utopique.

Enfin, si l'on ajoute que les calculs effectués sont des calculs statistiques de mélange, de brassage, on aperçoit que dans son contenu même, la fonction du pouvoir consiste, non seulement à nier sa propre localisation en annulant les nodosités où il pourrait s'enkyster, mais encore à in-déterminer les déterminismes de la tradition, les pesanteurs du passé, les héritages immérités et tout simplement les grégarijmes du plan : là encore, puissance u-topique. Cette dynamique difficile à penser, Xenakis la traduira par des expressions diachroniques. « L'hétérogénéisation de la ville viendra par la suite d'elle-même, d'une façon vivante ». Comme si le geste initial avait été de construire — ou de feindre — un point 0 de l'histoire qui fût l'homogène et à partir duquel, par une entropie inversée, le temps introduirait naturellement la différenciation de la vie qui ferait d'elle, non pas l'uniforme, mais « le vêtement collectif, réceptacle et outil biologiques de la population » (axiome 8). Il faut bien que Xenakis pense, dans la figure de la Ville, une forme du temps, une espèce d'histoire. Mais il faut aussi que le temps et l'histoire soient soumis d'une façon ou d'une autre à la forme et à la structure de la Ville. On sait que, bien souvent, les utopies ont « figuré » la difficulté, plus profondément qu'on le pense parfois, dans la répétition de la fête, de la cérémonie, dans le cycle et le rythme qui scandent une temporalité immobile par une manière de penser l'innommable force du neutre. Xenakis la pense autrement : dans la dynamique de complexification de l'homogène ; mais il faut apercevoir que cette force d'hétérogénéisation — la vie — n'est qu'un autre nom donné à la puissance d'in-détermination qui a calculé rigoureusement le mélange statistiquement parfait de « l'origine ». En d'autres termes, ce que Xenakis cherche à approcher par la mathématique statistique, c'est ce que dans « Vers une philosophie de la Musique » il nomme « la force de la question » en unissant, dans le même mouvement audacieux, Pythagore et Parménide². C'est la force même de la pratique utopique : « La réflexion sur ce qui est nous conduit directement à la reconstruction, autant que possible ex nihilo, des données de bases de la composition musicale et surtout au rejet de toute donnée qui n'ait pas subi la question (elegchos, dizeis) ».

L'espace universel et le message urbain.

La seconde divergence des espaces hétérotopiques de la ville, nous la découvrons dans l'axiome 12 : « la grande altitude de la ville... aura l'avantage de

2. Voir *Musique, Architecture*, pp. 71-76.

dépasser les nuages les plus fréquents qui roulent entre 0 et 2-3000 mètres et de mettre les populations en contact avec les vastes espaces du ciel et des étoiles... ». La Ville s'était libérée du sol et de la terre, de l'espace de la topographie et de la géographie, par le redressement du plan à la verticale et par son modelage en structure de coque et en surface gauche. La surface devenue lumière et regard, vêtement biologique de la collectivité avait neutralisé l'aplatissement de l'« habiter » humain dans les deux dimensions de la terre et dans l'architecture de translation simple. Nous en avons vu les implications utopiques. Liberté, in-détermination, pourquoi ? Pour l'ouverture vers l'espace planétaire, contact qui paraît bien, pour Xenakis en 1964, la communication absolue. « L'ère planétaire et cosmique est commencée et la ville devra être tournée vers le cosmos et ses colonies humaines au lieu de rester rampante. « La ville est devenue pur message, ayant largué de la terre ses amarres, pour s'ouvrir, être tournée vers, entrer en contact avec l'univers. Sans émetteur, ni récepteur, sans référence, transportant avec elle son code, la ville est transport, message dans l'entre-deux du monde et de l'univers. Au début du XVI^e siècle, More découvrait l'*Utopia* entre l'Angleterre et l'Amérique, entre l'ancien et le nouveau monde, pour décrire et réfléchir la différence pure entre les horreurs de l'espace de l'histoire trop connue de l'Occident chrétien et les surprises de celui de la géographie inconnue de l'Amérique. En cette fin du XX^e siècle, l'utopie de Xenakis est construite ex nihilo entre le Monde et l'Univers, la Terre et le Cosmos, pour figurer la contradiction et la différenciation entre le sol où les hommes « rampent » encore dans leurs villes et le ciel vide, inhabité, espace à leur verticale. L'utopie de More paraît bien être la figure travaillée et en travail d'une situation historique de crise : fin de la féodalité, naissance de la bourgeoisie comme classe dominante et du capitalisme dans les rapports de production. De quel avenir inouï, innommable, l'utopie de Xenakis est-elle la figure ? De quelle science de l'urbanisme et de l'architecture image-t-elle les conditions de possibilité ? En mettant en jeu l'organisme social, la ville, vêtement collectif des hommes, comme message entre le sol neutralisé par la verticale et le cosmos dont il peut seulement évoquer la fiction, Xenakis architecte a peut-être écrit le poème de la technologie et de la science d'une autre ère, tout en énonçant le « négatif » de celle où nous vivons : l'utopie, figure et pratique, discours et puissance de fiction, neutralisante et anticipatrice, est bien l'un et l'autre.

LOUIS MARIN