La ville du globe captif
1972
Rem Koolhaas, Zoe Zenghelis.
Ce projet « constitue une première exploration intuitive de l'architecture manhattanienne, esquissée avant que des recherches précises ne viennent dorer ses hypothèses ». Rem Koolhaas, New York délire, p. 244.
1. L'Amérique et la question de la modernité
Quelle place occupe, aujourd'hui, la référence à l'Amérique, quel rôle peut-elle jouer, désormais, dans ce qu'il est convenu d'appeler la « formation » d'un architecte, sinon dans sa culture ? La question n'a, bien sûr, plus de portée qui pouvait être la sienne à la fin du siècle dernier, quand le jeune Adolf Loos, délaissant pour un temps sa Vienne natale, décida d'y aller voir, ni le relief que devait lui conférer, par antithèse, la tardive visite de Le Corbusier à New York, en 1935. Elle n'en conserve pas moins un sens, dans la mesure où, par un juste retour des choses, le même « nouveau monde » dont l'image a joué, par projection et sur le mode fantasmique ou hallucinatoire, un rôle déterminant dans la cristallisation et le développement de l'idée de modernité (l'Amérique, « scène de la vie future »), ce même monde (cette même Amérique) est à présent le théâtre d'une mise en cause radicale de l'idéologie dite moderniste, dont l'Europe ne sait — au mieux — que répercuter l'écho, et qui a trouvé son expression privilégiée dans le champ de la critique architecturale. Il y a à cela bien des raisons, au premier rang desquelles l'émigration aux États-Unis, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, de nombre de représentants du « Mouvement moderne » et, parmi ceux-ci, de quelques-uns des maîtres du Bauhaus, qui en était l'instance pédagogique la mieux établie : avec pour conséquence la diffusion, sous l'influence du milieu américain et en réponse à ses exigences spécifiques, d'une version du programme moderniste singulièrement réductrice et dogmatique, une version triviale, d'apparence strictement fonctionnelle et, qui plus est, désormais coupée de toute activité qu'on aurait pu qualifier d'« avant-garde ». Affaire, dirait-on, de traduction, le parallèle s'imposant avec les avatars qu'a connus la psychanalyse dans les mêmes années, et sous l'effet d'un déplacement ou d'un transfert analogue.
Si l'on s'en tient à l'architecture, il est symptomatique que la réaction qu'appelait, aux États-Unis même, la banalisation de l'idéologie moderniste ait emprunté d'embrée les voies et la terminologie qui sont celles de l'histoire des styles, là où — en fait de « style » — les apôtres du Mouvement moderne avaient prétendu en bannir jusqu'à la notion. Cette régression, bien évidemment calculée, témoigne de la volonté d'en finir avec ce qui a fait le programme le plus constant de la « modernité » : réduire l'architecture à une question de style revient à lui dénier toute autre réalité que strictement représentative ou pittoresque, là où le projet moderne, tel qu'il s'est constitué à l'époque des Lumières, aura reconnu en elle tout à la fois l'Instrument de sa réalisation et la preuve (ou le signe) de son accomplissement. Le monde, la société, l'édifice entier des institutions humaines étaient donnés comme à construire, et cette construction devait trouver sa forme monumentale : soit que la révolution semblât constituer le préalable nécessaire à la solution de la « question du logement » (architecture et révolution) ; soit qu'on ait vu dans l'architecture le moyen d'en faire l'économie (architecture ou révolution) ; quand on n'entendit pas, comme le voulurent les constructivistes russes, la mettre à son service.
Ce projet, l'Amérique de Jefferson devait le reprendre à son compte, dans les termes qui étaient les siens : ceux d'une société essentiellement agraire et qui n'avait qu'antipathie pour l'idée de « métropole » — dans tous les sens du mot — qu'il
s'agit de la tutelle coloniale dont elle venait de s'affranchir par un mouvement qu'elle qualifia elle-même de révolutionnaire ou des grandes agglomérations urbaines dont l'Europe en voie d'industrialisation rapide commençait d'offrir le spectacle horrifique. Quand les États-Unis furent à leur tour gagnés par le mal, le divorce sombra bientôt consommé entre les tenants d'une idéologie anti-urbaine et ceux – promoteurs, ingénieurs, architectes – qui, à Chicago comme à New York, se voulaient les artisans d'une nouvelle culture. D'un côté les adeptes de l'« École de la prairie », avec pour phare Frank Lloyd Wright, lequel ne verra d'autre réponse à la poussée démographique que de transformer l'Amérique en un gigantesque suburb ; de l'autre les constructeurs de gratte-ciel, les bâtisseurs de ce que Le Corbusier nommera la « minéralogie titanéique, [dressée] en silhouette violente comme un graphique de fièvre » sur les rives du Loop ou le rocher de Manhattan. Le problème – pour autant que l'opposition soit tenable sous cette forme caricaturale – était alors de savoir de quel côté se situait la « modernité » : l'attitude, toute de compromis, qui sera celle des architectes européens émigrés aux États-Unis montre assez que la vraie question était ailleurs et qu'elle portait moins sur la forme ou le style que sur les termes mêmes dans lesquels la modernité pouvait être à l'œuvre, ici et là.

Pour en revenir à l'interrogation dont nous sommes partis (qui rôle peut jouer aujourd'hui la référence à l'Amérique dans la formation et la culture d'un architecte ?), il est clair qu'elle ne concerne pas les seuls architectes européens (pour ne rien dire des japonais, des chinois, des sud-américains, etc.). J'ai évoqué quelques-unes des raisons qui veulent que le débat (ou prétendu tel) sur la modernité soit né en Amérique et dans le champ, par priorité, qui est celui de l'architecture. Mais s'il est vrai qu'un pareil débat ait sa pertinence dans le contexte américain, s'il est vrai qu'il ait ou devrait avoir, dans ce contexte, rapport à la modernité dans ce que celle-ci a, paradoxalement, de plus universel, et qu'il puisse aider à mieux en énoncer la question et à en repérer les véritables enjeux, la référence à l'Amérique en tant que terre d'élection de cette question s'impose alors à tous les hommes de l'art, sur quelque bord qu'ils se situent de l'Atlantique ou du Pacifique, à commencer par ceux qui ne sont pas encore, en la matière, que des novices ou des apprentis. Et la remarque vaut pour les architectes américains eux-mêmes. Être (ou se vouloir) Américain ne va pas nécessairement de soi – et moins que tous autres pour les artistes ou les architectes, lesquels participent en tant que tels, bon gré mal gré, d'une histoire où l'Amérique n'a pas sa place assignée d'entrée de jeu. Préparé qu'il fut cependant de longue date par le travail effectué, entre autres, dans le cadre du musée d'Art moderne de New York, par des hommes tels qu'Alfred Barr et le même Philip Johnson qui s'exhíbe aujourd'hui sur les tréteaux de la « post-modernité », le transport vers les États-Unis, à la fin des années trente, d'un nombre considérable d'architectes et bientôt d'artistes européens et la traduction, qui en fut le corollaire, de l'idéologie moderniste en langage vernaculaire, n'auront pas suffi à modifier fondamentalement la conscience que les architectes ou les artistes américains pouvaient avoir de leur propre situation, de leur propre position. Il aura fallu pour cela que la distance (distance par rapport à l'Europe, mais distance – aussi bien – par rapport au contexte proprement américain) qui fait la singularit
de cette situation ou de cette position, que cette distance elle-même se transforme et que, par une involutio caractéristique, les signes s'inversent de l'extérieur à l'intérieur, et de l'étranger, voire de l'exotique, à l'indigène et au familiar, toujours menacé de virer à son contraire, à l'inquiétant, au non familier, à l'unheimlich ; la réaction contre la version banalisée, triviale, de l'idéologie moderniste qui a prévalu aux États-Unis n'aura pas manqué de revêtir dans ce pays une connotation « européenne » d'autant plus paradoxale, à première vue, que cette idéologie était elle-même un produit d'importation. Mais que la greffe ait pu prendre si aisément, et avec de tels effets, voilà qui devait en conduire quelque-uns parmi les esprits critiques qui comptait là-bas la profession à s'interroger sur les rapports éminemment complexes et même contradictoires que l'Amérique a pu entretenir (et continue de le faire, fût-ce sur le mode de l'après-coup) avec – quoi qu'on entende par ce mot : mais c'est là précisément partie de la question – la « modernité ».

2. Le Hollandais volant

Considérons à présent un apprenti venu du Vieux Monde et qui a choisi, d'entrée de jeu, d'associer l'exercice du métier d'architecte à une manière de vagabondage géographique aux limites de la schizophrénie, mais strictement délibéré et contrôlé : histoire – je dis bien : histoire, car ce n'est pas là affaire seulement de théorie – d'exposer sa vie professionnelle, de façon permanente, à cette même puissance de transfert qui a fait se déplacer la question de la modernité, historiquement parlant, de l'Europe vers l'Amérique, avec les effets qu'on a dit. Celui-là (l'apprenti) sera parti très tôt vers la Hollande, et après quatre années passées à l'Architectural Association School (AAS), à Londres, au lendemain de 1968, devait bientôt gagner les États-Unis avec en tête l'idée, déjà, d'un travail sur New York. Mais travail, qu'est-ce à dire – et pourquoi sur New York ? Si le point de départ (la Hollande) n'est, en l'espèce, pas indifférent, ce n'est pas seulement que les premiers à s'établir sur l'île de Manhattan aient été des Hollandais, et qui s'efforcèrent aussitôt de reconstituer sur cette terre sauvage un morceau de leur mère patrie, allant jusqu'à creuser dans le roc un canal bientôt bordé de maisons à pignons. La Hollande, on le sait du reste, n'est pas seulement une terre de nostalgies : de Berlage à Oud et Bakema, et de Van Doesburg à Mondrian, elle a fourni son contingent dans un combat pour la « modernité » qui a souvent pris des allures programmatiques, quand bien même les résistances n'ont pas manqué dans l'ordre politique autant qu'institutionnel, et qu'elles y sont toujours présentes, actives.

Rem Koolhaas devait en faire la dure expérience, une fois de retour dans son pays. Mais peut-on, en l'occurrence, parler de retour, dès lors que celui-ci n'a pas mis un terme à la constante pérégrination aérienne qui reconduit régulièrement l'architecte vers l'Amérique – comme s'il lui fallait reproduire sans cesse le mouvement qui l'aura une première fois porté là-bas ? Si Rem Koolhaas a appris quelque chose de ses voyages transatlantiques et de son travail sur New York, c'est que les conditions d'une pratique qui se voudrait d'avant-garde – si tant est que le projet ait encore un sens – aussi bien que les formes éventuelles de son exercice ont radicalement changé depuis l'époque des avant-gardes désormais qualifiées d'« historiques » : au
point qu’il soit aujourd’hui difficile de concevoir la possibilité d’une telle pratique, et plus encore d’en reconnaître la nécessité, et qu’on soit porté à ne voir, dans les tentatives faites pour renouer avec le langage et les pratiques « avant-gardistes », qu’une manière de comédie où la nostalgie le disputait à une rhétorique strictement répétitive, comme peut l’être celle de l’inconscient. Le rapprochement n’est certes pas fait pour inquiéter Rem Koolhaas : mais si celui-ci n’a pas renoncé à l’idée d’une activité d’avant-garde, en matière au moins d’architecture – bien mieux : s’il en revendique le titre pour son propre travail – c’est qu’il a su former l’idée la plus claire de ce que pourraient en être les enjeux autant que la champ d’application et les points d’impact. C’est dire, chose rare aujourd’hui, qu’il est en possession tout ensemble d’un projet et d’une théorie, d’une stratégie et d’une éthique : le problème étant de bien comprendre que ce projet et cette théorie, cette stratégie et cette éthique, ne se laissent pas dissocier de la puissance de déplacement ni des effets de transfert qu’on a vus – et plus encore : qu’ils y trouvent leur condition, qu’ils en sont strictement dépendants. Si travail d’avant-garde-il peut et doit y avoir, aujourd’hui, un tel travail ne saurait avoir lieu, au sens où les avant-gardes historiques ont pris place en leur temps dans un contexte déterminé. Il lui faut être de partout et de nulle part (ce qui n’équivaut pas à lui prêter une dimension « planétaire ») et en passer nécessairement par une mise à distance (et en suspens) dont le voyage en avion est la métaphore littéraire.

Le fait est que les avant-gardes dites « historiques » elles-mêmes ne se seront constituées, ne se seront instituées, ne se seront fait reconnaître comme telles qu’au prix, déjà, d’un déplacement et, d’une manière ou d’une autre, de transfert. Le premier manifeste du futurisme italien a été publié à Paris, dans le Figaro ; l’activité de voyageur de commerce déployée par Théo Van Doesburg est chose connue ; et l’on peut tenir la rencontre à Berlin, en 1923, entre un artiste soviétique comme El Lissitzky et un architecte allemand comme Mies van der Rohe pour émblématique de la naissance d’une avant-garde internationale, sinon internationaliste. Dans le même sens, on va répétant que l’Amérique, provinciale qu’elle était encore sur le plan artistique, n’aurait pas connu d’avant-garde, sinon par procuration, et par l’intermédiaire de personnes elles-mêmes à bien des égards « déplacées », comme ont pu l’être Gertrude Stein ou Ezra Pound. D’où – ceci expliquant cela – la nostalgie qui habituerait aujourd’hui certains architectes américains, lesquels s’emploieraient, plus ou moins consciemment, ou plus ou moins cyniquement, à remettre en circulation, en les transformant pour les adapter au goût du jour et les rendre acceptables au public américain, les formules qui furent celles de l’avantgarde des années vingt. L’analyse ne serait recevable que si l’Amérique n’avait effectivement pas connu d’avant-garde. Le mérite de Rem Koolhaas est d’avoir démontré, avec l’extraordinaire talent d’historien qui est aussi le sien (autant que le chef-d’œuvre d’un genre littéraire déjà signalé par le texte inaugural de Walter Benjamin sur « Paris, capitale du XIXe siècle », New York délivre est un grand livre d’histoire), que Manhattan a été, de 1890 à 1940, le lieu d’un travail qui mérite le qualificatif d’avant-garde, mais qui devait trouver à s’accomplir par de tout autres voix que celles qu’avaient ouvertes les avant-gardes européennes : à commencer...
par le fait que ce travail n'impliquait ni l'existence d'une avant-garde consciente et organisée, ni la publication d'aucun manifeste. Et mieux (ou pis) encore : qu'il n'aurait pu se développer et produire ses effets que pour autant qu'il procédait d'une théorie qui demeurait informulée, sinon inconsciente.

3. La stratégie du manhattanisme

C'est cette théorie que Rem Koolhaas a entendu mettre au jour dans New York délires, en même temps qu'il ajoutait un nouveau terme au catalogue des « ismes » censés correspondre aux différents mouvements qui confèrent son rythme propre à l'histoire de l'art moderne : à la différence de tant de manifestes restés lettre morte, le programme qui fut celui du « manhattanisme » aura eu ceci d'original qu'il n'aurait pu se réaliser qu'en renonçant à toute énonciation explicite, quand les acteurs ne tenaient pas un discours qui allait directement à l'encontre de ce qui pouvait être la réalité de leur pratique. Le divorce, la dissociation radicale entre les intentions avouées et les visées effectives, n'a pas seulement fait le ressort le plus constant du développement de Manhattan : il constitue, à en croire Koolhaas, la clé de ce que force est de nommer la stratégie de sa réalisation 2.

Si la chose a pu passer inaperçue, c'est que cette stratégie, ce programme, cette théorie, pour être demeurés implicites – la croissance de New York, comme celle de Chicago, revêtant les allures d'un processus, sinon d'un cataclysme, naturel – allaient directement à l'encontre de ce qui deviendra un dogme du Mouvement moderne. « C'est une catastrophe, dira Le Corbusier à son arrivée à New York, pour ajouter aussitôt : mais une belle et digne catastrophe. » Comme si « l'extase devant l'architecture » (le mot est de Rem Koolhaas) à laquelle – toute considération de goût, d'idéologie ou de mode mise à part – nul n'échappa à New York (non plus qu'à Chicago), comme si la fascination de la « ville stupéfiante » s'était imposée de façon irrésistible à l'apôtre de la Ville radieuse, mais sans lui faire oublier pour autant le dogme qui était le sien et qui voulait qu'il ne puisse y avoir de nouvelle architecture sans un nouvel urbanisme. Radieuse, Manhattan ne l'était certes pas, au sens au moins où l'entendait Le Corbusier, dès lors qu'elle ne satisfaissait pas aux règles dont celui-ci s'était fait le propagandiste aux quatre coins du monde. Mais belle, assurément, et féérique, quand bien même cette beauté, cette fée sauvages lui apparurent comme une invite à tout reprendre, à tout remettre en chantier pour aller, dans les termes qui furent alors les siens, « vers quelque chose de plus grand encore, mais de maîtrisé ».

Le Corbusier, quand il découvrit l'Amérique, ce fut pour renouer aussitôt avec le discours des premiers arrivants et faire siens les principes qui les animaient : ces mêmes principes que Rem Koolhaas – citant un ouvrage sur New York de 1849 – qualifie d'exterminateurs et qui devaient conduire à l'élimination systématique de la « sauvagerie » (autre nom de la « barbarie ») et à son remplacement par des formes de vie et d'établissement humain plus raffinées, plus « civilisées ». Mais de la barbarie à la civilisation, les positions sont, comme on sait, réversibles : on est toujours le barbare d'un autre, sinon de soi-même. Le même Le Corbusier ne hesitera pas à qualifier New York de « ville sauvage », qui en admirait la propréty,
le brillant, l'éclat de diamant. « Quel désordre, mon Dieu, quelle furie! Quelle perfection déjà, quelles promesses! Quelle unité dans l'état moléculaire: rues en damiers, bureaux sur bureaux, cristallisation nette. C'est sublime et atroce, et plus rien ne va. Il ne reste qu'à y voir clair, penser, concevoir, recommencer. » Et, pour conclure, le passage, caractéristique autant que peremptoire, au discours en première personne — tant il est vrai qu'il n'est pas d'autre façon d'en finir avec la sauvagerie que d'exterminer les sauvages, de faire place nette pour, à son tour, occuper le terrain et prendre soi-même les choses en mains : « Oui, je m'y suis mal pris. Recommencons! »

Les Américains n'auront pas attendu Le Corbusier pour tout recommencer. Sur ce théâtre du progrès qu'est Manhattan (mais s'il y a théâtre, comment en définir, on la scène?), le spectacle ne peut jamais se terminer ni même progresser, au sens conventionnel d'une progression dramatique ; il ne peut être que la reprise cyclique d'un thème unique : l'enchevêtrement irrévocable de la création et de la destruction, perpétuellement réjoué. Les principes exterminateurs ne cessant d'agir, ce qui est raffinément à un moment donné devient barbarie le moment suivant. Encore n'auront-ils pu jouer, ces principes, que dans un cadre strictement déterminé, réglé, contrôlé que fut sans discontinuer le développement de Manhattan par le quadrillage impérial qu'imposa le plan tracé dès 1811, alors que la majeure partie de l'île était encore inoccupée, et qui confère à la grille orthogonale qui était de tradition en terre de colonisation une échelle insolite, sinon quasi fantasmique, la croissance de la métropole revêtant dès ce moment les allures d'une expérience des limites indéfiniment renouvelée.

On ne saurait trouver de meilleure illustration que la généalogie du gratte-ciel new-yorkais telle que la retrace Rem Koolhaas, né qu'il fut (le gratte-ciel) de la rencontre, à l'intérieur de la matrice ainsi définie, de trois innovations urbanistiques distinctes : la prolifération qu'autorisait les nouvelles technologies de plateformes superposées dont chacune répétait le plan au sol et en multipliant la scène en toute indépendance, sans qu'il fût possible de décider à l'avance de sa destination, de son affectation; la tour, elle-même symbole du progrès technique en même temps que d'une autonomie qui prenait nécessairement figure de défi, et enfin le « bloc », défini par l'intersection de quatre artères rectilignes se recoupant à angle droit, et qui représentait la limite assignée a priori, dans ce cadre, à toute entreprise architecturale aussi bien qu'à toute opération d'urbanisme. Une limite au sol, si l'on s'en tient à la philosophie implicite de la grille, et à son tracé dans les deux dimensions du plan; mais une limite, aussi bien, en volume sinon en hauteur, dès lors qu'il apparut bientôt que cette philosophie appelait, dans les faits, un correctif : le processus de reproduction territoriale (la multiplication pure et simple du plan parcellaire) ne pouvait qu'aboutir au chaos, et l'idée d'une forme de sélection naturelle où la réussite individuelle se mesurait à la destruction du voisinage. La loi de zonage de 1916 mettra un terme à ce que Rem Koolhaas qualifie justement de meurtre architectural en déterminant pour chaque îlot ou bloc de Manhattan une enveloppe imaginaire qui définissait les contours de la construction maximale autorisée. Pour limitée qu'elle fût dans son application aux
dimensions d’un bloc, elle n’en traçait pas moins les contours du Manhattan final, défini comme un « méga-village » constitué (ainsi le voulait la grille de base, posée comme intangible) de 13 × 156 = 2 028 « maisons ». Il ne restera plus alors à un « perspectiviste » comme Hugh Ferris que de conduire à son terme le processus amorcé en fait par le plan de 1811 en dessinant au fusain les masses fantomatiques, mais d’une rigoureuse nudité, nettoyées de tout détail superflu aussi bien que de tout stigmate d’éclectisme, qui devaient être celles – pour reprendre le titre du livre qu’il publia en 1929, l’année même du krach – de la *Métropole de demain*.

La loi de 1916 visait à interdire les débordements que l’imposition de la grille n’aurait pas suffi à empêcher, en dépit des intentions affichées par les auteurs du plan de 1811 : débordements qui, pour être contenus par le système des blocs, n’en présentaient pas moins les allures d’une catastrophe naturelle. La fable qui veut qu’à New York comme à Chicago les architectes aient été, souvent à leur corps défendant, les instruments d’une croissance dont ils n’étaient pas les maîtres et mesuraient mal les implications, cette fable semble confirmée par le fait que quand le moment viendra pour eux de s’interroger sur les formes nouvelles d’aménagement urbain, ils ne feront que renchérir sur la fatalité du développement qui aura conduit à la poussée de la ville en hauteur : le gratte-ciel est « inévitables », et tout ce qu’on peut faire est de s’y adapter en construisant toujours plus haut, de manière à libérer davantage d’espace au sol et à assurer une meilleure circulation de l’air et de la lumière, aussi bien que des automobiles. L’image proposée par Harvey Wiley Corbett d’une *Venise modernisée*, dans laquelle le flux de la circulation automobile devait être séparé du cheminement des piétons sur des trottoirs en arcades construits au-dessus du niveau de la rue et connectés par un réseau de passerelles et de ponts, cette image qui prend force d’utopie par le transfert métaphorique dont elle s’autorise, reflète bien l’ambiguïté du propos qui fut celui des théoriciens du gratte-ciel : « C’est la théorie, pour autant qu’il y en ait une, qui s’adaptera au gratte-ciel et non le gratte-ciel à la théorie. […] » Afin d’obtenir pour le gratte-ciel l’autorisation permanente de provoquer la congestion, ils se lanc[er]ent, en apparence, dans une croisade en faveur de la décongestion.

4. Le gratte-ciel et le montage des attractions
Le Corbusier ne dira pas autre chose : « Les gratte-ciel sont trop petits ! » (quand bien même il les jugeait déjà plus grands, *par le style*, que les architectes). Mais son propos, quant à lui, était sans équivoque. Ce qu’il a retenu du gratte-ciel américain, c’est d’abord la preuve que celui-ci apportait des nouvelles dimensions – étendue et hauteur – de l’architecture autant que des nouveaux outillages qui en ouvraient la possibilité. A commencer par l’ascenseur qui vous emmène là-bas, sans tomber en panne, jusqu’au soixante-cinquième étage, dans le temps qu’il faut, à Paris, pour monter au sixième, avec ce corollaire qui donne la mesure de la différence d’échelle entre deux types de dynamique urbaine : en Europe, l’introduction des ascenseurs dans les immeubles des beaux quartiers devait permettre aux privilégiés de s’établir dans les étages supérieurs, jusque-là réservés aux domestiques ; à Manhattan, l’invention présentée pour la première fois au public dans le cadre de la foire en
1853 aura rendu possible la multiplication et la diversification à l’infini de la scène urbaine, à chaque étage de la ville, et sous des espèces dont le Vieux Monde ne pouvait avoir nulle idée. Or c’est bien là à quoi les adeptes déclarés inconstants du manhattanisme n’étaient pas prêts à renoncer (mais les dire « inconscients », ces adeptes, c’est là tout autre chose que de n’y voir que de simples agents au service du Capital, sous sa double espèce spéculative et bureaucratique). Le Corbusier pouvait bien affirmer que la formidable puissance de concentration humaine qui est le fait du gratte-ciel devait permettre de décongestionner le sol en espaçant les constructions en hauteur. C’est qu’il ne voyait dans le gratte-ciel, fut-il « cartésien », qu’un outil destiné à satisfaire à des fonctions précises, essentiellement bureaucratiques (« À Alger, un seul gratte-ciel suffir. À Barcelone deux gratte-ciel. À Anvers trois gratte-ciel. [...] Les cités d’affaires seront verticales, dans les parcs verts et immenses. »). Or il en allait tout autrement des gratte-ciel de Manhattan (mais cela, Le Corbusier ne pouvait ni ne voulait le voir, pas plus que les théoriciens du gratte-ciel n’auront su ou voulu le dire). Le Manhattan du manhattanisme n’était pas qu’une cité d’affaires, mais un lieu, aussi bien, de rencontre et de plaisir dont les gratte-ciel répétaient à l’envi la scène, la Métropole proposant à ses habitants le spectacle inscrit dans la pierre, le béton et l’acier d’un style de vie qui obéissait à un tout autre programme, qui répondait à une toute autre question que celle, seulement, du « logement ». D’une scène à l’autre (d’une modernité à l’autre, mais c’est tout un), le point de vue a radicalement changé : dans la Ville radieuse, chacun devait jouer à domicile du soleil, de la lumière et d’une vue s’étendant jusqu’à l’horizon ; du haut des gratte-ciel (comme déjà du haut de la tour Eiffel, mais dans un contexte différent), la Métropole multipliait, à l’intention de celui qui n’est jamais là qu’un spectateur (comme il peut l’être encore, à Paris ou à New York, quand il stationne sur un pont, ou le traverse), les vues plongeantes sur la ville et les promesses de jouissances de toute nature que celle-ci recèle en ses profondeurs et à chacun de ses étages, indéfiniment redoublées.

Rien n’illustre mieux la différence entre les deux versions de la modernité, celle qui réinvente jusqu’à l’idée de la « métropole », et celle qui en joue le jeu en portant à l’excès, que l’effet attendu des « vues de survol » qu’autorisait les constructions en hauteur aussi bien que l’aéroplane (et, aujourd’hui, l’hélicoptère) : un représentant de l’idéologie moderniste comme l’était Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus, émigré aux États-Unis dès 1936, comptait parmi les avantages du « toit plat » en terrasse le fait que les vues d’aviation disparaîtraient, ne laissant rien apercevoir des constructions noyées sous la verdure. En fait de verdure, Manhattan se sera contenté de l’espace considérable mais strictement délimité des cent cinquante-trois blocs qu’occupe Central Park, aujourd’hui bordé d’immeubles et de gratte-ciel à usage d’habitation, et dont les plus anciens se terminent en pyramide ou en aiguille pointées vers le ciel. Mais c’est que la création de ce parc, au milieu du XIXe siècle, ne répondait pas tant au souci d’inscrire la ville future dans un cadre naturel, comme le voudrait l’idéologie de la Ville radieuse, qu’à la volonté de réserver au milieu de l’île un échantillon de nature qui permet, par comparaison, de mesurer l’évolution du site dans le contexte de la métropole à venir : « une conservation
taxidermique de la nature qui illustre pour l’éternité le drame de la nature dépassée par la culture 12 », à l’instar des grands parcs nationaux, dont la première idée remonte à cette même époque, qui fut aussi celle de la conquête de l'Ouest et du mythe de la « frontière » : un mythe dont le gratte-ciel participe à sa façon, jusqu'en la limite qui peut être assignée à sa poussée verticale. À ceci près que le Central Park d'Olmsted sera le produit d'une série de manipulations autrement visibles qu'elles ne le sont à Yellowstone ou à Yosemite : « un tapis d'Arcadie synthétique », ainsi que le définit encore Rem Koolhaas, et dont l'équivalent, en cette fin du xxe siècle, se réduit à un jardin de quelques mètres carrés situé non loin de Houston Street, et qui prétend offrir au passant un spécimen de ce qu'a pu être la flore de Manhattan avant l'arrivée des Européens.

Il semble bien que les créateurs de Central Park aient entrevu ce qui allait être le propre de la condition métropolitaine : l'oblitération de la nature, et le triomphe de l'artifice porté à son point de fantasme sous le double effet de la densité et d'une culture qui utilisera toutes les ressources des techniques nouvelles pour jouer délibérément le jeu de la congestion. Encore ces choses-là ne pouvaient-elles faire l'objet d'une énonciation explicite. Répétons-le : le programme qui fut celui du manhattanisme n'aura réussi à s'imposer et à s'inscrire dans les faits qu'à demeurer informulé, quand les théoriciens ne parlaient pas le langage, tenu pour « moderniste », de la décongestion pour mieux donner sa chance au gratte-ciel. L'architecte qui incarnait le mieux l'esprit du manhattanisme, Raymond Hood lui-même, aura longtemps tenu secrète sa vision du Manhattan de l'avenir comme une Ville de tours indépendantes et rivales, avant de publier - l'année encore du krach de Wall Street - son projet de Ville sous un seul toit, lequel ne voyait d'autre échappatoire à la congestion qu'engendrer les gratte-ciels que la constitution d'énormes ensembles interdépendants et regroupant des branches entières d'industrie, des clubs, des hôtels, des boutiques, des appartements et jusqu'à des théâtres, ce qui devait permettre de réduire au minimum les déplacements à l'horizontale à la surface du sol pour y substituer des déplacements verticaux à l'intérieur des édifices.

Le Rockefeller Center - dont Hood sera l'un des principaux artisans - offre « la démonstration la plus achevée de la théorie implicite du manhattanisme, théorie qui pose l'existence simultanée de plusieurs programmes sur un site unique, reliés seulement par les éléments communs des ascenseurs, des conduites de service, des colonnes et de l'enveloppe externe 13 ». Mais cette théorie aura trouvé, dès 1931, sa première illustration avec le Downtown Athletic Club, dont les trente-huit plates-formes superposées proposaient aux célibataires métropolitains une gamme complète d'équipements sportifs, de paysages artificiels, de lieux de rencontre et de chambres à coucher, entre lesquels les ascenseurs faisaient la navette : cette « machine à engendrer et à intensifier les modes de rapports humains les plus désirables » répondait en tous points, dans un contexte politique et culturel différent, à l'idée du gratte-ciel comme « condensateur social » introduite en 1926 par Alexandre (le frère de Boris) Pasternak, en même temps qu'elle reproduisait, à chacun de ses étages, en chacune de ses strates, un fragment du « montage des attractions » (au sens d'Eisenstein) qui fait le prix de l'existence métropolitaine,
mais qui échappe à toute planification autre que strictement aléatoire. On a souvent dit de l'Amérique qu'elle n'avait pas de monuments ; le gratte-ciel relève d'une nouvelle catégorie, celle de l'automonument qui ne renvoie qu'à lui-même mais ne peut éviter, du seul fait de son volume, de devenir un symbole vide, ouvert à toute signification aussi bien qu'à toute manière d'histoire.

5. Jeux de mémoire
Déplacement, condensation : ce n'est pas par hasard si ces deux termes correspondent à deux opérations caractéristiques des processus inconscients, et du rêve au premier chef. Le travail de Rem Koolhaas sur New York présente en effet tous les traits d'une anamnèse, au sens analytique : et comment en aurait-il été autrement, dès lors que la tâche qu'il s'est assignée revenait à traduire en mots le principe informulé, sinon inconscient, dont le skyline de Manhattan est la manifestation visible ? L'architecte a droit à l'inconscient — la formule vaut pour l'analysant comme pour l'analysé, sans qu'il soit toujours possible de décider qui est en l'occurrence le jouet de l'autre : de l'architecte, manipulé qu'il est, en son for intérieur, par des forces qui relèvent en définitive de l'inconscient d'une culture ; ou de l'inconscient lui-même, sur lequel l'analyste se plaît à renchérit dans l'espoir un peu fou de le prendre à son propre jeu.

Un jeu qui a partie liée avec ceux de la mémoire. S'il est vrai que, dans la vie psychique, rien ne se perd, et que tout s'y conserve, d'une manière ou d'une autre, pour faire retour le cas échéant, que peut nous enseigner, demandait Freud, la comparaison avec ce que l'archéologie nous révèle du passé d'une ville — à commencer (comme il se doit) par celui de la ville justement dite « éternelle », à laquelle il n'a pas cessé de revenir tout au long de son œuvre ? Ainsi que Freud l'observe lui-même, si tout s'était conservé des états successifs de la Rome ancienne, on aboutirait à des représentations absurdes dès lors, par exemple, qu'il est impossible de traduire dans l'espace la façon dont des monuments différents ont pu prendre place, successivement, en un même lieu, autrement qu'en les présentant côté à côté : la comparaison n'est donc pas tenable jusqu'au bout : et pourtant Freud n'était de toute évidence pas prêt à y renoncer, ne serait-ce (à l'en croire) que pour ce qu'elle montrait « combien nous sommes loin de saisir au moyen d'images visuelles les caractères de la vie de l'esprit ». Mais pourquoi faudrait-il en appeler nécessairement, en l'espèce, à l'instance du visible ou de la figuration, sinon parce que l'esprit lui-même doit, à un moment ou un autre, en passer par là ?

La métaphore archéologique, dit encore Freud, pèche en ceci que l'hypothèse d'une conservation intégrale du passé ne saurait s'appliquer à la vie de l'esprit que si l'organe du psychisme est demeuré intact, alors que le développement d'une ville suppose des destructions délibérées, qui peuvent elles-mêmes être tenues pour analogues à des phénomènes morbides. Car rien n'interdit de renverser les termes de la comparaison, et de jouer de la métaphore psychique pour éclairer au moyen d'images empruntées à la vie de l'esprit certains tours et détours de la mémoire urbaine et plus encore métropolitaine. On sait qu'une catastrophe peut fournir l'occasion de reconstruire sur un site différent un édifice qui a dû, dans l'histoire, céder la

« Manhattan 1950 »
Raymond Hood
1930.
« La masse de chaque montagne dépasse la taille d'un seul bloc, mais ni l'existence de la montagne ni celle de la trame ne s'en trouvent pour autant compromises ; la trame traverse simplement la montagne. »
Rem Koolhaas,
New York délire, p. 147.
place à un autre (ainsi qu'on n'aura pas hésité à le faire lors de la reconstruction de Varsovie). Mais ceci vaut, a fortiori, pour cette « capitale de la crise perpétuelle » qu'est Manhattan : Manhattan dont le développement est à l'image même du fonctionnement — déplacement, condensation — de l'inconscient. Sans compter qu'une chose au moins s'est conservée, intacte, à travers l'historic de la métropole : la grille, jamais remise en cause ni remaniée (les seules entorses qu'elle autorise consistant à arrondir les angles des blocs ou à les perorer, comme trop d'architectes s'y essaient aujourd'hui), et qui aura fonctionné dès l'origine comme un dispositif de mémoire d'une rigueur sans égale.

Ce dispositif voulait en effet que toute opération qu'on pût qualifier d'« urbaniste » revêtait une forme architecturale, et qui devait nécessairement trouver à s'inscrire dans les limites d'un bloc (le projet Manhattan 1950 de Hood, qui prévoyait d'élancer trente-huit « montagnes » à l'intersection des artères principales de la grille en soulignant lui-même l'aspect contraignant). Cette règle impérative ne pouvait aller sans conséquences, les unes bien réelles, matérielles même, et les autres qui étaient de l'ordre de l'imaginaire, voire du fantasme, quand elles ne prêtraient pas à des développements symboliques, liés qu'elles étaient, les unes et les autres, aux effets de condensation aussi bien que de déplacement qu'autorisait le système des blocs. Rem Koolhaas a montré comment les montages d'attractions en tout genre qui ont fait le succès de Coney Island ont servi d'incubateur pour la mythologie et la thématique qui devaient être celles du manhattanisme, tandis qu'une véritable « technologie du fantasme » y trouvait son banc d'essai. Mais il aura fallu attendre, pour que cette technologie produise tous ses fruits, le transfert sur l'île de Manhattan, et la mise au carreau qui en fut le corollaire.

Un pareil transfert n'aura pas eu pour conséquence que la réalité se substitue au fantasme. C'est bien plutôt le fantasme qui, d'accéder à la forme et à la cohérence d'une architecture, devait prendre figure de réalité. Quand, de retour à New York après trente années passées en Europe, le héros du Jolly Corner d'Henry James s'essaya à faire le compte des nouveautés, des différences, et d'abord des « bignesses », des « grandeurs énormes » qui lui sautaient de toutes parts aux yeux, ce fut pour s'inquiéter bientôt du sort des « fantômes » que ne manquerait pas de déranger la conversion de sa maison natale en un gratte-ciel. Sans doute, comme on le lui fit alors observer, le bénéfice qu'il pouvait attendre de l'opération lui permettait-il de se montrer sentimental. Mais le fait est que les transformations de Manhattan semblent avoir obéi, dès le départ, à la règle qui est celle de la vie psychique et qui veut que rien ne se perde des étapes du développement, le passé pouvant toujours faire retour sous une forme ou une autre quand l'occasion s'en offre.

Là encore, ce qu'on serait tenté de prendre pour un phénomène naturel présente toutes les apparences d'un parti délibéré. Quand, sur les ordres de William Waldorf Astor, la résidence familiale bâtie l'origine sur le site d'une ferme fut à son tour remplacée par un hôtel, instruction fut donnée aux architectes de préserver autant qu'il était possible l'aura du lieu : « Pour Astor, la démolition d'une structure n'empêche nullement que son esprit soit préservé ; avec le Waldorf, c'est le concept de réincarnation qu'il introduit dans l'architecture. [...] La reprise
d'éléments en provenance de la résidence Astor, soit littérale, soit simplement au niveau de la nomenclature, suggère que le Waldorf-Astoria est conçu par ses promoteurs comme une maison hantée par les fantômes de ses prédécesseurs. Construire une maison hantée par son propre passé et celui des autres édifices, c'est la stratégie employée par le manhattanisme pour produire un succédané d'histoire. 

Mais le temps devait bientôt venir où, la valeur du bloc s'accroissant, il devint impératif de détruire ce premier hôtel pour faire place à un gratte-ciel qui dépassât tous ses concurrents tant par sa taille que par sa beauté ; tandis que l'idée du Waldorf (une « unité résidentielle » adaptée aux exigences de la vie moderne) devait resurgir, par déplacement, en un autre point de la grille, l'Empire State Building, qui reprend certains éléments du bâtiment antérieur (à commencer par les cages d'ascenseurs) relève d'une forme de cannibalisme architectural dans lequel l'édifice final s'incorpore la puissance des occupants antérieurs du site et perpétue leur mémoire. « L'Empire State Building est [...] l'apothéose du Manhattan inconscient. Le Waldorf est la première réalisation du Manhattan conscient. » Mais l'un et l'autre n'auront vu le jour qu'à mimer, jusqu'à leur donner l'apparence d'une histoire en bonne et due forme, les procédures qui sont celles de l'inconscient. 

6. Un roman d'apprentissage
Ecrit qu'il fut par un jeune architecte à ses débuts, New York délire présente tous les aspects d'un Bildungsroman, d'un « roman d'apprentissage » ou de « formation » : ainsi qu'il en va souvent en l'espèce, l'expérience qu'il relate est celle d'une conversion qui en aura cependant fait le ressort plutôt qu'elle n'en fut le résultat. Le jeune Rem Koolhaas savait en effet parfaitement ce qu'il allait chercher à New York, et quelles seraient les conséquences d'un pareil transfert, autant que du travail d'anamnèse dont il devait être pour lui l'occasion, le roman de formation de l'architecte se confondant en définitive avec celui de la métropole elle-même. Manhattan, capitale du XIXe siècle, et d'un XXe siècle qui tire aujourd'hui à sa fin, à la façon dont Walter Benjamin a pu tenir Paris pour la capitale du XIXe siècle ? Si Rem Koolhaas s'est proposé de rédiger le manifeste rétroactif de Manhattan – et du manhattanisme – ce n'est pas seulement en historien, et à des fins rétrospectives, mais à des fins critiques, et même polémiques : il s'agissait pour lui de parer préventivement à l'oubli où la querelle sur la modernité menaçait d'entraîner tout un pan de la culture du XXe siècle qui n'a en fait rien perdu de son actualité : « Comme urbanisme, le manhattanisme est la seule idéologie qui se soit nourrie dès le départ de la splendeur et de la misère de la condition métropolitaine – l'hyperdensité – sans jamais cesser de croire en elle comme seul fondement d'une culture moderne. [...] La formulation rétroactive du programme de Manhattan est une opération polémique. Elle met en évidence certaines stratégies, certaines innovations et certains thèmes qui non seulement confèrent logique et ordre à l'existence passée de la ville, mais dont la validité toujours actuelle constitue en soi un argument en faveur d'un renouveau du manhattanisme, cette fois en tant que doctrine explicite, capable de transcender ses origines insulaires pour revendiquer sa place parmi les urbanismes contemporains. » Ce livre qui propose, à travers l'image de Manhattan, un plan
pour une culture de la congestion » aura donc été le fruit d’un travail proprement analytique. Travail de mémoire autant que d’explicitation (les deux aspects étant indissociables), et qui visait à (r)établir l’architecte en position de sujet d’une histoire dont il aura d’abord été dépossédé sous l’effet du refoulement dont un aspect essentiel de la culture qui est celle de la modernité a fait l’objet. Voir dans le cinéma l’art par excellence du XXe siècle (le seul art vivant, avec l’architecture, décrétait Panofsky, à peine débarqué à New York, en 1933) n’impliquait pas nécessairement qu’on perdit de vue la peinture ou le théâtre, pas plus que l’apparition des « nouvelles images » n’impose aujourd’hui de se placer dans l’optique qui serait déjà celle de l’« après-cinéma ». Le problème serait, bien plutôt, de prendre dans chaque cas la mesure du refoulement qui fait un des ressorts de cette incessante fuite en avant, et de la perte qui en résulte en termes d’expérience historique. Ainsi en va-t-il encore pour cette autre culture de la modernité (ou pour cette culture d’une autre modernité) dont Manhattan a été le laboratoire en même temps qu’il en produisait la scène, et dont on préfère ignorer aujourd’hui la leçon pour n’en retenir que les seuls aspects décoratifs. Si Rem Koolhaas s’emploie obstinément à dénoncer la fatalité qui veut que chaque génération refuse l’héritage de celle qui l’a précédée, et s’il revendique pour sa part celui des derniers grands architectes de Manhattan (jusques et y compris Wallace K. Harrison, lequel aura su donner forme d’objet à la proposition, toute théorique, de Le Corbusier pour le siège des Nations unies), c’est pour des raisons qui n’ont rien de nostalgique et qui prènnent, dans le contexte actuel, un sens stratégique précis : à l’heure où le discours sur l’architecture se réduit à des considérations de style, tandis que les critères de jugement qui prévalent en matière de choix institutionnels sont d’ordre essentiellement signalétique et publicitaire, on tiendra pour symptomatique qu’il soit laissé à un architecte de défendre envers et contre tous la notion éminemment « moderne » de programme, en opposant au culte du signe et des simulacres la réalité des processus pour une part inconscients qui confèrent au projet d’une « culture métropolitaine » son poids et sa force de désir.

1 Le Corbusier, Quand les cathédrales étaient blanches, Paris, Plon, 1937, p. 52.
3 Le Corbusier, op. cit. supra note 1, p. 101.
4 Ibid., p. 134.
5 Rem Koolhaas, op. cit. supra note 2, p. 10.
6 Ibid., p. 90.
8 Rem Koolhaas, op. cit. supra note 2, p. 100.
9 « Le gratte-ciëel ne doit pas être une aigrette de coquetterie à pie sur la chaussée. C’est un prodigieux instrument de concentration, à planter au milieu de vastes espaces libres. Densité du gratte-ciëel et étendue libre au pied du gratte-ciëel constituent une fonction indissoluble. Un sans l’autre, c’est la catastrophe. Voilà où en est New York ! »; Le Corbusier, op. cit. supra note 1, p. 82.
12 Rem Koolhaas, op. cit. supra note 2, p. 17.
13 Ibid., pp. 164-170.
14 Voir ibid., p. 81.
16 Rem Koolhaas, op. cit. supra note 2, pp. 111-112.
17 Ibid., p. 114.
18 Ibid., p. 7.