

De la représentation à la littéralité

L'architecture critique et la théorie esthétique

Aleksey Sevastyanov

Novembre 2019

Éditeurs :

Renaud Pleitinx & Jean Stillemans

Comité de rédaction :

Cécile Chanvillard

Pierre Cloquette

Renaud Pleitinx

Jean Stillemans

Diffusion:

laboratoire analyse architecture

Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme

Place du Levant 1 boîte L5.05.02

1348 Louvain-la-Neuve

Belgique

The logo for 'laa' consists of a vertical line on the left, followed by the lowercase letters 'l', 'a', and 'a' in a sans-serif font. The 'l' is tall and thin, while the 'a's are shorter and wider.

<https://uclouvain.be/fr/facultes/loci/laa>

© Les pages du laa, 2019

ISSN : 2593-2411

De la représentation à la littéralité

L'architecture critique et la théorie esthétique

Aleksey Sevastyanov

Désormais, il n'y a plus aucun « salut » possible ; qu'on tourne en rond dans un labyrinthe inquiétant, plein d'images tellement polyvalentes qu'elles en deviennent muettes, ou bien qu'on s'enferme dans la rencontre silencieuse de géométries qui se satisfont de leur propre perfection. C'est pourquoi il n'est guère plausible de proposer des « contre-espaces » architecturaux : la recherche d'une alternative, totalement inscrite à l'intérieur de structures qui conditionnent toute la nature même de la conduite de projet, est dans les termes une contradiction évidente. En tant que critique de l'idéologie concrète, c'est-à-dire de l'idéologie « réalisée » par l'architecture, la réflexion sur l'architecture doit être poussée plus loin, pour atteindre une dimension véritablement politique¹.

Ce passage issu de la dernière page de *Projet et utopie* de Manfredo Tafuri est à la fois très moderne et obsolète. D'une part le vocabulaire de ce que l'on appelait « l'architecture critique » semble définitivement tombé dans l'oubli. La bataille de l'Un et du Multiple paraît être une affaire du passé tandis que l'individuel et le relatif, le quotidien et l'imprévu constituent des valeurs incontestables, témoignant du fait que la politique des idéalismes est définitivement dépassée. L'heure est au partage, à la participation, au mélange. D'autre part, le programme éthique par lequel tout architecte-théoricien est obligé aujourd'hui de justifier sa place dans le panthéon de l'actualité architecturale témoigne que la structure de l'ancienne dichotomie n'a pas seulement survécu dans le discours disciplinaire, mais constitue en large partie sa trame théorique. Tout se passe comme si le « être poussée plus loin » tafurien était devenu non seulement un mot d'ordre théorique mais aussi un principe représentatif pratique. Pour le dire autrement, dans le fait que l'architecture mette en scène encore et encore le discours de la fin de l'utopie, il n'y a non pas un dépassement effectif – fût-il possible ou non – mais une reconduite des catégories dont ce discours devait pourtant permettre la suppression. Voilà l'idée qui ne s'inscrit pas dans le monde bien réglé de la rhétorique marxiste et qui nous permettra d'avoir une distance critique : il n'y a pas qu'un seul rapport entre la théorie et la pratique, dans lequel l'architecture cesserait de « réaliser » l'idéologie et commencerait à « réaliser » la politique pour le bonheur de tout le monde. La catégorie centrale du « sujet » opprimé et enfermé dans les grands ensembles englobe des multitudes de pratiques ainsi que des manières de vivre et de transgresser, à leurs façons, l'idéologie et la domination, qui ne sont pas prises en compte par le grand récit émancipateur, et encore moins par la pensée architecturale. Le geste théorique de priver l'architecture de toute théorie formelle ne supprime pas le formalisme mais « pousse plus loin », en effet, les frontières du formalisme discursif d'inspiration critique qui nous vend l'idée d'une architecture sans architecte – dans le sens tafurien – comme un idéal, proprement métaphysique, de l'architecture future.

Si la terminologie marxiste est tombée dans l'oubli, certains de ses postulats théoriques semblent plus qu'actuels. Rappelons-nous ce que, dans *Architecture et Humanisme*, Tafuri représente, à partir de l'exemple paradigmatique de Brunelleschi, comme la *scène primitive* de l'architecte moderne : « L'architecte, en tant qu'intellectuel, se sépare de la production collective. Il revendique l'autonomie de son propre rôle et se porte à l'avant-garde des nouvelles classes au pouvoir². » Autrement dit, la figure de l'architecte, dès ses débuts, est constituée comme celle d'un « maître-penseur » dans la théorisation marxiste, figure qui transmet une idéologie et qui, bien entendu, est opposée au prolétaire opprimé. Dès

1 Tafuri Manfredo, *Projet et utopie: de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, « Espace et architecture », 1979, p. 154.

2 Tafuri Manfredo, *Architecture et humanisme: de la Renaissance aux réformes*, traduit par Odile Seyler et traduit par Henri Raymond, Paris, Dunod, « Espace et architecture », 1981, pp. 8-10.

lors le passage inverse, la déconstruction des prétentions de l'architecte maître-penseur et son retour vers la production collective se présentent comme un programme théorique à accomplir. C'est l'historicité et la persistance de cette figure de pensée, d'inspiration critique et appliquée à l'architecture, qui nous intéressera dans ce texte. Et plus précisément, nous aimerions comprendre comment cette catégorie d'architecte-artisan conçue dans un contexte théorique très précis autorise des révisions historiques et des productions de nouveaux sens en théorie de l'architecture. En rejoignant la cause de l'émancipation, l'architecte doit s'émanciper lui-même, non pas comme ces travailleurs-artisans³ auxquels la division de travail ne laisse pas le temps de comprendre qu'ils sont opprimés et pourquoi, mais différemment. L'architecte doit se construire une nouvelle identité, celle qui passe par un retour à l'état quasi mythique où ce que l'on appelle aujourd'hui architecte n'était pas encore formulé. L'état dans lequel cet architecte d'avant l'architecte n'était pas encore intellectuel indépendant mais faisait partie d'un tout, où la disjonction entre la pratique et la théorie ne s'était pas encore opérée. Voici donc le point de départ de notre réflexion : on dit que l'image de l'architecte-intellectuel n'était qu'une image, certes héroïque mais fautive, qui devrait être remplacée aujourd'hui par une définition de l'architecte à partir, ou bien, à travers la société. Notre objet d'étude serait ainsi moins l'architecture en tant que telle que la figure de l'architecte qui se renouvelle et se redéfinit dans un cadre théorique particulier, ce cadre étant selon notre hypothèse celui de la sociologie critique.

Deux passages de *La République* de Platon nous serviront d'appui structurel. Le premier est le mythe des trois métaux qui met en scène le principe d'une société fondée sur la division du travail et constitue le point de départ de toute pensée sur l'émancipation :

Vous qui faites partie de la cité, vous êtes tous frères, leur dirai-je, continuant cette fiction ; mais le dieu qui vous a formés a mêlé de l'or dans la composition de ceux d'entre vous qui sont capables de commander ; aussi sont-ils les plus précieux ; il a mêlé de l'argent dans la composition des gardiens ; du fer et de l'airain dans celle des laboureurs et des autres artisans.⁴

Bien que dans les familles d'artisans puisse naître un philosophe, un homme d'or, l'homme né de fer ne peut devenir philosophe car « on fait plus et mieux et plus aisément, lorsque chacun ne fait qu'une chose, celle à laquelle il est propre, dans le temps voulu, sans s'occuper des autres⁵ ». L'artisan ne peut être philosophe car pour faire autre chose il devrait arrêter son travail propre, un paysan ne peut gouverner la cité car son travail quotidien n'attend pas.

Le deuxième passage est celui, également très connu, de l'exclusion des poètes et des peintres de la république platonicienne. Bien qu'il s'agisse des arts imitatifs, et c'est l'imitation précisément qui est critiquée par Platon comme n'étant ni un savoir-faire, ni une connaissance véritable, cette exclusion peut être étendue à l'ensemble des arts, architecture incluse, car elle interroge les arts du point de vue de leur utilité par rapport à la société et par rapport à la coïncidence de la nature humaine et du métier exercé.

L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme.

3 Rancière Jacques, *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Paris, Pluriel, « Pluriel », 2012.

4 Platon, *La République*, IV, 415 a - trad. Leroux, Flammarion, 2011.

5 Platon, *La République*, III, 370 c - *ibid.*

Nous pouvons dire par exemple que le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier d'aucun d'eux.⁶

Il y a, nous le verrons, dans la figure de l'architecte non seulement l'image de l'intellectuel mais aussi celle de l'artiste. Françoise Choay l'a montré brillamment dans *La règle et le modèle* : l'identité contradictoire de l'architecte intellectuel renferme paradoxalement à la fois les prétentions rationnelles et une irrationalité artistique subjective. L'antithèse de ces deux identités serait, comme le suggère Choay dans *L'urbanisme, utopies et réalités*⁷, le retour des architectes à la substantialité de la ville médiévale avec son propre langage et style. Or, le problème est que les notions mêmes de « propre » ou d' « authentique » ne sont jamais données a priori, elles relèvent aussi des constructions de sens. Une construction sociologique de l'image de l'architecte, pour ne pas dire une nouvelle légende de l'architecte, s'effectuerait ainsi à la fois contre le platonisme mais par ses moyens : à la fois elle critique la division du travail platonicienne en interdisant à l'architecte son statut d'intellectuel – homme d'or – mais elle le fait, au moins dans certains cas comme nous le verrons, par l'idée entièrement platonicienne qu'il existe pour l'architecte sa place propre par rapport à la société. C'est cette contradiction que nous tenterons d'observer dans deux discours apparemment opposés sur l'architecture contemporaine, celui de la computation-simulation et celui de la participation.

Récit progressiste

On observe depuis plusieurs années une prolifération d'appels à destituer l'architecte de sa position privilégiée de maître-penseur et d'idéologue de la ville, pour le faire « retourner » à son rôle de technicien ou d'artisan consubstantiel à un contexte local. Certains discours contemporains sur la computation en architecture épousent également cette cause ancienne. Selon l'architecte Christian Girard⁸, qui d'ailleurs se réfère expressément à la pensée de Tafuri, l'enjeu de la computation et de la simulation en architecture n'est ni plus ni moins que la possibilité de dissocier une fois pour toutes l'architecture de l'idée de la représentation : « L'architecture s'accroche à l'idée de représentation parce qu'elle devine que son abandon signifierait sa perte. On rencontre parfois le contre-sens qui consiste à considérer les outils paramétriques comme des moyens de représentation alors qu'ils sont plutôt comme des diagrammes calculés, portant la conception bien au-delà du représentationnel. Où exactement, personne ne le sait sans doute⁹. » La thématique contemporaine de la computation et du numérique apparaîtrait ainsi comme une solution au problème ancien posé par l'architecture dite critique. Si la Raison instrumentale, selon les penseurs de la « théorie critique », s'avère indéniablement être une idéologie, les prétentions des architectes-progressistes du Mouvement moderne de rationaliser la ville ne mènent qu'à l'échec. Or, le problème majeur de l'application de la « théorie critique » à la discipline architecturale était précisément la difficulté de concevoir non seulement une critique mais aussi une manière de production¹⁰, ou en d'autres termes, proposer non seu-

6 Platon, *La République*, X, 598 b-c - *ibid*.

7 Choay Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités: une anthologie*, Paris, Points, « Points. Essais », 2014.

8 Architecte et directeur de *Digital Knowledge Department de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais*.

9 Girard Christian, « Chapitre 8. L'architecture, une dissimulation. La fin de l'architecture fictionnelle à l'ère de la simulation intégrale » in *Modéliser & simuler – Tome 2 Epistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation*, Editions Matériologiques, 2014.

10 M. Tafuri, *Projet et utopie*, *op. cit.*

lement une théorie mais aussi une pratique alternative. Tout comme le marxisme qui ne parvient pas à engendrer une théorie proprement politique¹¹, la théorie de l'architecture critique serait incapable de proposer une théorie de la production architecturale. Comme le suggère Manfredo Tafuri, l'avant-garde historique assigne à l'architecture une fonction utopique, par conséquent évacuer de celle-ci des traits d'idéologie – ou de la Raison – n'est aucunement une affaire de projet mais une affaire de théorie¹². Car, si l'architecture ne parvient pas à imposer une idéologie progressiste sur toute la ville, elle ne peut pas non plus en devenir un acteur actif, faute de son fonctionnement utopique même : « les méthodes spécifiques de production du projet sont dépassées avant même qu'ils aient eu le temps de confronter leurs hypothèses avec la réalité¹³ ». Or, voilà la solution fournie par la computation : celle-ci permettrait de supprimer l'écart « interprétatif » entre une hypothèse du projet et la réalité qui est en permanent devenir, à l'aide de la simulation qui, d'une part, prend en compte toutes les contraintes programmatiques et qui, le cas échéant, intègre dans le projet une possibilité d'évolution et d'adaptation. D'autre part, via l'évolution des techniques de production et d'intégration de celles-ci dans le processus unifié de conception – technologies qui permettent d'« imprimer » la construction – la notion même de « domaines » distincts de production et de conception devrait être revue : « Quand le potentiel technologique, *via* la computation, s'actualise et se traduit en une conception-fabrication intégrative de toutes les contraintes programmatiques et matérielles, quand la production du projet (conception) se superpose terme à terme avec la production de l'objet (réalisation) parce que les hypothèses, *via* la simulation, sont testées en temps réel, non seulement la figure de l'architecte n'a plus qu'à quitter la scène, mais aussi la discipline qu'il incarnait ou pensait incarner¹⁴. » Selon Christian Girard, pour la discipline architecturale cela signifie soit sa fin, soit une révision totale de sa théorie sous l'autorité d'« une pensée de la technique capable de faire de la simulation un outil de reconquête¹⁵. » Le développement de la computation fournit alors un modèle épistémologique nouveau : l'absence de représentation ne conduit pas nécessairement à la suppression de l'autonomie disciplinaire mais à une redéfinition du cadre et de la manière d'intervention. À l'objet conçu pour être vu il faut substituer un processus¹⁶, à une œuvre résultante d'une *poiesis* il faut substituer un objet engendré par une *praxis*¹⁷. De tels propos riment parfaitement avec les énoncés des idéologues de l'informatique ubiquitaire, tel Mark Weiser qui écrit : « Les technologies les plus profondes sont celles qui disparaissent.

11 J. Rancière, *La nuit des prolétaires*, *op. cit.*

12 De même selon Adorno, l'utopie ne peut pas être formulée en termes de projet ou d'activité définie : « Rien faire comme une bête, se laisser aller au fil de l'eau et regarder tranquillement le ciel, "être, rien de plus, sans autre détermination ni désir d'accomplissement", voilà qui pourrait remplacer l'action, l'accomplissement et remplir effectivement la promesse de la logique dialectique : la réactivation de ses propres origines », Adorno Theodor Wiesengrund, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René LADMIRAL, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 148.

13 M. Tafuri, *Projet et utopie*, *op. cit.*, p. 152.

14 C. Girard, « Chapitre 8. L'architecture, une dissimulation. La fin de l'architecture fictionnelle à l'ère de la simulation intégrale », *art cit.*, p. 292.

15 *Ibid.* Cette vision de l'architecte non pas comme un idéologue-intellectuel mais comme un technicien semble autoriser également des tentatives de révision de l'histoire de l'architecture. Voir par exemple Cache Bernard, « *Vitruvius Machinator Terminator* » in *Objectile Patrick Beaucé + Bernard Cache: Fast-Wood: A Brouillon Project*, Vienna, Springer Vienna, « Consequence Book Series on Fresh Architecture », 2007, pp. 68-83.

16 Voir sur la thématique du quotidien dans l'architecture : Certeau Michel de, *L'invention du quotidien. 1: Arts de faire*, Nouvelle édition., Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1990; Teyssot Georges, *Une topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Poche architecture », 2016.

17 Voir sur le rôle du rapport entre la *poiesis* et la *praxis* dans la constitution de l'art moderne : Agamben Giorgio, *L'Homme sans contenu*, traduit par Carole Walter, Saulxures, Circé, 2003.

Elles s'intègrent à la trame de l'existence quotidienne jusqu'à ne plus s'en distinguer¹⁸. » Dans la même veine Christian Girard appelle de renoncer à l'attitude « métaphorique » dans l'architecture, autrement dit, celle qui préserve la liberté d'interprétation à la portée de l'architecte-concepteur, à la faveur de « l'inéluctable "littéralité" permise par la computation et l'ensemble des technosciences qu'elle porte et d'où elle procède à la fois¹⁹. »

Sur le plan méthodologique, l'argument sur l'application des avancées de la computation ne dépasse la contradiction posée par la théorie critique que pour mieux la reconduire. D'une part, le projet de concevoir une architecture qui ne serait pas une métaphore ou une interprétation des variables programmatiques mais comme une continuité indistinguable du milieu de sa production, relève des traits proprement platoniciens et métaphysiques. Cette architecture « sans architecture », au lieu de dépasser la dialectique de l'objet architectural – celle entre une œuvre belle réifiée et sa résistance à la réification par des traits assignés par sa disciplinarité propre²⁰ –, tente de la résoudre de l'intérieur en s'appuyant sur l'absolu nouveau des algorithmes. Strictement parlant, cette attitude élève le réel au statut d'une valeur absolue en assignant à l'architecture l'horizon pragmatiste d'évaluation soutenu par le slogan « rien ne peut être jamais sinon ce qui est ». L'écart entre la rationalité du présent et sa vérification pratique dans le futur est transféré de la figure problématique et instable d'architecte-concepteur à celle de l'intelligence artificielle. Autrement dit, le problème est refoulé mais pas résolu. La chaîne de division platonicienne du travail n'est pas rompue mais contournée. Pour nous rapprocher de notre vocabulaire platonicien : au lieu d'imiter le contexte de la construction, cette imitation comme chez Platon est *a priori* limitée et limitante, l'architecte se fait technicien d'un outil qui est conçu, lui, pour décrypter et analyser le contexte. L'intelligence artificielle, au lieu de réconcilier la figure de l'architecte avec sa propre substantialité, la divise davantage : tout se passe comme si l'algorithme prenait la place de l'artisan platonicien quant à la réalisation de l'objet architectural, tandis que l'architecte se limiterait à la fonction d'opérateur-technicien.

D'autre part, en prédisant la mort de l'architecture comme une pratique anachronique par rapport aux avancées technologiques, l'hypothèse computationnelle – tout comme la théorie marxiste de Tafuri d'ailleurs – sous-estime, nous semble-t-il, le pouvoir de l'esthétique d'inclure dans son domaine toutes sortes de données sensibles²¹. La récupération « esthétique » des traits manifestement extra-esthétiques et fonctionnels des premiers projets « durables » n'en témoigne que trop bien²². De ce point de vue, Girard ne retient

18 Cité dans Picon Antoine, *Smart cities: théorie et critique d'un idéal auto-réalisateur*, Paris, Éd. B2, « Actualités », 2015, p. 11.

19 C. Girard, « Chapitre 8. L'architecture, une dissimulation. La fin de l'architecture fictionnelle à l'ère de la simulation intégrale », art cit, p. 250.

20 Voir Hays K. Michael, « *Critical Architecture: Between Culture and Form* », in *Perspecta*, vol. 21, 1984.

21 Rancière Jacques, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée, « Collection La philosophie en effet », 2011; Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, la Fabrique, 2003.

22 Comme le projet BedZED par exemple : <https://www.bioregional.com/projects-and-services/case-studies/bedzed-the-uks-first-large-scale-eco-village>. Nous avons pu analyser dans notre article « Cette image qui parle. Sur quelques contradictions de l'image de synthèse en architecture » une problématique très proche : une tentative de donner dans des images de synthèse une vision d'une architecture faisant déjà partie du contexte et non pas imposée comme un objet esthétique nouveau, conduit à la fois à l'apparition d'un type nouveau de représentation – avec ses traits constants qui se répètent d'une image à l'autre : végétation abondante et non organisée, les enfants heureux, etc. -, et ne fait qu'agrandir l'écart entre l'image du projet et sa réalisation pratique. Autrement dit, ce qui était censé résister à l'esthétisme de la forme se transforme en une image esthétisée de l'informe : ambiances, personnages, végétation, etc.

de la pensée de l'École de Francfort que la partie « sociologique » et omet sa partie « esthétique ».

Nous retrouvons ici peut-être les traces de l'approximation problématique que contient l'identification directe de l'architecture à l'idéologie, approximation qui passe sous silence les enjeux des aspects esthétiques en pensant les neutraliser par l'affirmation du caractère prépondérant de la notion du métier ou bien de celle de spécialiste, celui-ci devrait rendre inutile tout débat sur le caractère artistique et donc trompeur de l'architecture. « Le métier bien pensé, écrivait Theodor Adorno, signifie autant que l'ajustement des moyens à leurs fins. Certes, les fins ne sont pas indépendantes de cet ajustement, et les moyens ont une logique propre qui dépasse ces fins. Mais si l'ajustement des moyens devient sa propre fin, si elle est fétichisée, alors la mentalité qui préside au métier opère à l'inverse de ce qui était supposé quand on la mobilisait [...]»²³. » Il est difficile de ne pas projeter cette remarque d'Adorno sur le texte de Girard. Dans sa tentative de supprimer la subjectivité de l'architecte-maitre-penseur à l'aide des algorithmes, de faire correspondre enfin et de façon certaine l'analyse et la réalisation, cet « ajustement » ne devient-il pas proprement un fétiche et sa propre fin, qui laisse de côté finalement la question de l'architecture ? Autrement dit, ne jette-t-on pas le bébé avec l'eau de bain ? Dans le texte consacré à l'architecture fonctionnaliste, Adorno mettait justement en garde contre une pensée simpliste qui prétendait dépasser l'esthétique par la technique :

S'il est exact que désormais des notions comme celles de l'utile et de l'inutile en art, de la séparation de l'autonome et du finalisé, comme celles encore de l'imagination et de l'ornement, sont en discussion avant même que le travail se situe, positivement ou négativement, selon ces catégories, alors l'esthétique devient un besoin pratique. Les considérations dont la portée dépasse les tâches immédiates auxquelles vous vous voyez quotidiennement acculés, sont d'ordre esthétique, même malgré vous ; il en va de vous comme du Monsieur Jourdain de Molière, qui, dans son cours de rhétorique, est tout étonné d'apprendre qu'il a parlé toute sa vie en prose²⁴.

Le discours sur le métier, sur la dichotomie proprement platonicienne entre l'utile et l'inutile, ne permet pas d'évacuer l'architecture du débat esthétique et artistique, non seulement parce que l'architecture y est historiquement associée, mais parce l'art lui-même et le discours esthétique depuis le XVIII^e siècle ne sont pas conçus en termes de beauté formelle, ce que Girard appelle la représentation, et que nous pourrions rapprocher à ce qu'en historiographie architecturale on ramène souvent au design du Bauhaus. Ainsi la solution « sociologique » ne répond qu'au problème qu'elle sait se poser, et par rapport à l'échelle d'évaluation qu'elle a construite elle-même : celle entre l'architecte-intellectuel déclaré irresponsable face à la société et l'architecte-technicien-sociologue dont l'action n'est définie que par rapport aux spécificités du contexte d'intervention. L'objet architectural dans cette logique ne doit être ni le produit de la raison, qui dans la théorie critique s'identifie à l'idéologie, ni celui d'une simple beauté formelle sculpturale, signe de l'irresponsabilité de l'architecte face au contexte. La littéralité recherchée s'apparente ici en effet à la naturalité si l'on suit la métaphore de la ville comme un organisme vivant. Or, cette logique de « ni...ni » n'est pas seulement la logique d'émancipation mais c'est aussi proprement une logique esthétique : le beau désintéressé de Kant se définit précisément

23 Adorno Theodor Wiesengrund, *L'art et les arts*, traduit par Jean Lauxerois, Paris, Desclée De Brouwer, 2010, p. 92.

24 *Ibid.*, pp. 104-105.

comme n'étant ni l'objet de connaissance ni celui de désir. Et tout le drame de la pensée sur l'art depuis la troisième *Critique* de Kant, c'est à la fois la nécessité de formuler un art sous concept du beau désintéressé et l'impossibilité d'une telle formulation car l'art est a priori intentionnel et donc intéressé²⁵. Le concept de génie par lequel, selon certains commentateurs, Kant chercherait à résoudre cette aporie, pose lui-même un grand nombre de questions, mais donne une trame conceptuelle au débat : le génie ne possède pas de règles représentatives de son art, il produit spontanément comme la nature. Il n'est pas difficile de ce point de vue de projeter, avec toutes les précautions nécessaires bien entendu, la théorie kantienne de génie sur l'image de l'architecte médiéval que construit Françoise Choay : l'architecte qui ne crée pas selon une théorie rationnelle préétablie et universelle mais celui qui est consubstantiel au langage et au style propre de sa ville, qui crée donc spontanément. Ce génie tendrait en architecture vers l'image de l'artisan. Ce point nécessite certainement une étude beaucoup plus approfondie et nuancée, mais nous sommes peut-être en droit d'émettre l'hypothèse suivante : ce que l'on pense en architecture être le dépassement de l'esthétique n'est en effet que l'affirmation de son pouvoir contradictoire. Et les formes architecturales générées par l'algorithme ne contiennent pas seulement l'aspect de la littéralité scientifique face à la situation programmatique donnée mais aussi celui de l'imprévu tout esthétique.

Avant de passer à notre deuxième cas d'étude, soulignons encore la structure, proprement platonicienne, du dépassement de la représentation architecturale par le discours computationnel : la figure de l'architecte est conjointement associée à celle du maître-penseur et à celle d'imitateur inutile à la société pour ensuite être dépassée par la figure d'un artisan cordonnier émancipé dont l'authenticité est attestée et définie par sa consubstantialité à son savoir-faire. Cette substantialité n'est pas seulement présupposée, elle est aussi garantie par une division de la figure de l'architecte, division qui rappelle une ascèse avouée, une autolimitation qui plonge tout discours théorique dans un climat de terreur sacrée. Celle-ci pourrait être comparée au mot d'ordre du législateur juif, au lieu de « tu ne feras pas d'image taillée » nous avons en architecture « tu ne feras pas d'image universelle du monde ».

Récit orthodoxe

À cette figure d'ascèse et de division s'oppose un projet utopique de réconciliation naturelle où la même terreur sacrée de l'universalité devrait être dépassée par une manière alternative de faire de l'architecture. Il s'agit de l'architecture dite collaborative. Bien que l'on soit loin ici de la radicalité tafurienne, la dichotomie est conservée : il s'agit d'opposer à l'universalité moderne une redéfinition de l'architecture à partir de son action effective par rapport à la société. Bien entendu, les divers collectifs d'architectes engagés dans la démarche participative ne peuvent pas être amalgamés dans une généralité théorique,

25 Schaeffer Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, « Essais du Collège international de philosophie », 2000 ; Schaeffer Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1992.

nous nous limiterons ainsi à relever seulement quelques idées-clés relatives à notre propos.

Encadré par l'association PEROU pour le travail sur les campements des Roms à Grigny en Essonne, le collectif des jeunes architectes *Le Sixième Continent*, se définit comme « un groupe d'architectes à la recherche de nouvelles façons de construire souhaitant faire du travail de l'espace une narration où chaque acteur peut y inscrire ses désirs. » « Pour nous, écrivent-ils, certains morceaux de territoires sont le prétexte à tisser des liens et des rencontres, à inventer des architectures aux formes optimistes et ouvertes sur l'autre et ses usages. Notre pratique s'inscrit dans une famille où *l'architecture est d'abord un lien social*, une histoire vécue produisant des images vives et enthousiastes²⁶. » Selon Sébastien Thiéry, fondateur de PEROU, l'ambition d'une telle architecture en tant que lien social n'est rien de moins que l'émancipation : « Ce travail est d'émancipation, et raconte une histoire de familles non plus assignées à leur identité (déplorable ou admirable) «Rom», mais s'inventant une identité par définition poreuse à la nôtre, elle-même en devenir, jamais arrêtée. Sur le terrain de la Folie, au mépris des images ressassées, c'est la liberté que nous cultivons ensemble²⁷. » Tout y est dit : l'architecte est là pour mener un travail d'émancipation et cultiver la liberté. Ajoutons seulement que l'émancipation en question pourrait en effet être double : le travail sur le terrain réel sans passer par le projet dans sa forme institutionnelle permettrait à l'architecte lui-même de retrouver sa propre identité, identité qui l'intégrerait enfin au corps des métiers directement utiles pour la vie collective. Le rêve des « machines libératrices » des architectures utopiques s'entremêle ici avec le mythe de « la main qui pense²⁸ » et le récit d'un marxisme orthodoxe. Jacques Rancière le soulignait dans *La leçon d'Althusser* : « La sociologie de la méconnaissance, la théorie du “spectacle” et les multiples formes de critique de la société de consommation et de communication partagent avec l'althussérisme l'idée que les dominés sont dominés parce qu'ils ignorent les lois de la domination. Cette vision simpliste donne d'abord à ceux qui l'adoptent la tâche exaltante d'apporter leur science aux masses aveuglées. Elle se transforme ensuite en une pensée du ressentiment, déclarant l'incapacité des ignorants à guérir de leurs illusions, donc l'incapacité des masses à prendre jamais en main leur propre destin²⁹. » L'imaginaire du peuple qui n'a pas encore réalisé quelle chance il a d'être non-policé par rapport à la société du progrès et du spectacle, n'appartient pas à ce peuple, cet imaginaire est construit par l'intellectuel. De même la figure de l'architecte comme artisan de la « vie collective » qui n'agit pas par le projet mais par une action dans le réel entre très vite en contradiction avec le programme qu'il énonce. Si l'on analyse cette image par rapport aux enjeux de l'émancipation, l'émancipation effective et la liberté de création n'ont pas lieu si l'on a besoin pour les réaliser d'un intermédiaire qui nous dit la vérité sur nous, vérité que pourtant nous ignorons, comme celle des Roms selon Sébastien Thiéry. Structurellement, la logique de domination n'y est pas supprimée, même si le rapport entre le dominant et le dominé est camouflé par l'idée de la participation. Car même en renonçant à la « représentation », à une théorie de production unifiée, à un design à la mode, l'architecte n'échappe pas à sa posture d'intellectuel ou de maître-penseur qui délivre la vérité du

26 Cité dans Thiéry Sébastien, *Terrain de la Folie, Grigny, 14 juin, 20h23*, <http://perou-risorangis.blogspot.com/2014/06/>, 15 juin 2014, consulté le 20 mai 2019.

27 *Ibid.*

28 Pallasmaa Juhani, *La main qui pense: Pour une architecture sensible*, Paris, Actes sud, 2013.

29 Rancière Jacques, *La leçon d'Althusser*, Paris, La Fabrique éditions, 2012, p. 12.

vivre ensemble, de l'habiter, etc. aux ignorants en les présupposant d'emblée incapables d'agir seuls. Nous retrouvons donc l'impasse théorique héritée de la théorie critique : loin de pouvoir renverser entièrement l'ordre de la société (en proposant, par exemple, un programme politique nouveau), l'architecture des collectifs s'abrite dans sa propre dialectique construite à l'intérieur de la dialectique générale de la société de spectacle et des apparences publicitaires. On rejoint ici la pensée « sombre » de Tafuri : la bêtise de la société des apparences, si elle n'est pas autoritaire, a besoin des « malins » qui s'y opposent pour maintenir son fonctionnement, pour se renouveler, en intégrant leurs pratiques. Le discours dirigé contre la machinerie de la commande publique, d'un gouvernement trop généraliste pour voir les besoins singuliers des communautés concrètes, que les collectifs sont censés prendre en charge, ce discours qui cherche à « redonner aux citoyens leur rôle dans la vie collective » serait alors marqué par une contradiction profonde. Il subordonne l'idée de la liberté personnelle à la contribution à l'utilité publique. Or cette subordination n'est rien d'autre que la logique platonicienne de la « communauté harmonieusement tissée » où chacun est à sa place. Pour le dire autrement, le travail des collectifs transmet paradoxalement le discours nostalgique d'une communauté « authentique » perdue, d'un lien social fondé sur une évidence d'une substance de la vie commune, discours qui est à l'opposé exact de toute pensée sur l'émancipation. Car celle-ci affirme au contraire que l'individu n'a pas de place qui lui soit propre et substantielle.

S'il est certain qu'en tant que citoyens, on n'a pas besoin d'un architecte ou d'un paysagiste pour nous sentir participer à la vie de communauté, il semble de plus en plus évident aujourd'hui que l'architecte a besoin de nous en tant que citoyens pour se sentir architecte. La question de l'identité de l'architecte, de son « retour » au rapport authentique avec la matière, que la séparation entre le projet et la réalisation lui aurait infligé, y apparaît ainsi comme une autre préoccupation importante. Ici encore, la trame est platonicienne : l'architecte devrait regagner sa place initiale dans la communauté, la place qui supprime le doute sur son statut ambigu d'intellectuel universel, en retrouvant un mode d'action qui lui soit propre, qui passerait non seulement par son rapport direct à la communauté mais aussi par une redéfinition de son savoir-faire pratique. Car, rappelons-nous, le cordonnier platonicien n'est pas moins utile à la société que le philosophe-roi, par son savoir-faire il assure le bon fonctionnement de la cité. Il n'est ainsi pas étonnant que la thématique « artisanale » du rapport aux matériaux prenne autant d'ampleur dans les discours des collectifs³⁰.

Il n'est pas nécessaire d'invoquer la notion critique d'« industrie culturelle » introduite par Adorno et Horkheimer pour constater que du point de vue esthétique les réalisations des collectifs ne bouleversent aucunement l'ordre social établi mais permettent tout au contraire de créer de beaux objets à connotation « engagée », que l'on fait bâtir même dans le cœur historique de Paris³¹. Il ne s'agit pas pour nous de critiquer le caractère éventuellement publicitaire d'une telle architecture par rapport aux engagements qu'elle énonce, mais seulement de pointer que la dialectique qu'elle met en scène ne relève pas tant d'une action politique directe que d'une constitution d'un nouvel imaginaire architectural, une redéfinition de la figure de l'architecte lui-même. Autrement dit, il s'agit

30 « Nous sommes à la recherche d'un équilibre entre les savoir-faire du menuisier et ceux du maître d'œuvre », disent les membres du collectif d'architectes *Cochenko*. Cité dans Darrieus Margaux, « Dossier: collectifs d'architectes », in *AMC*, n° 232, avril 2014.

31 Voir par exemple le « pavillon circulaire » signé par *Encore heureux* en 2015.

pour nous de souligner la distance entre une présumée architecture devenue politique – comme le souhaitait Tafuri – et une architecture qui représente une certaine idée de la politique, qui la met en scène en reconduisant donc la dialectique critique au lieu de la dépasser. C'est-à-dire que la « représentation » n'a pas disparu, mais a changé de registre : on ne représente plus le monde humain rationalisé et dirigé vers le futur idéal mais une certaine idée d'émancipation. Et de ce point de vue le véritable objet de ces stratégies n'est pas tant la transformation de la société que la nouvelle image de l'architecte.

Ici encore, on suit la trame expérimentée en esthétique. Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller, le beau désintéressé n'est pas seulement un symbole théorique du sens commun comme chez Kant mais le fondement le plus stable d'une communauté politique. Ce beau n'est évidemment pas la liberté ou l'émancipation effective, mais seulement une promesse d'émancipation, promesse que le beau schillérien, tout comme l'architecture participative, ne tiendra jamais. Précisons tout de suite qu'en comparant le beau schillérien de la statue antique de Junon Ludovisi à la beauté toute relative des réalisations des collectifs, nous ne courons aucun risque de contradiction, car le beau dont il s'agit n'est pas formel, mais désintéressé, il peut donc évoluer avec la société, ou pour parler comme les empiristes anglais avec le goût commun qui s'éduque. De plus, c'est un fait bien connu, la constitution de ce goût pour l'inachevé, brut, superposé, n'est pas une nouveauté, le contexte théorique dans lequel il semble s'inscrire et prendre du poids est celui que les historiens appellent aujourd'hui le « tournant matériel »³². Dans son livre *L'art de la matière*, paru en 2016, l'historienne Valérie Nègre décrit le programme théorique de celui-ci comme suit : « Il s'agit de “rompre avec la dichotomie entre l'esprit et la matière”, connecter le travail de la main et celui de l'esprit³³ ». Il importe alors pour l'historienne de rendre justice aux artisans qui auraient contribué au développement de la discipline architecturale au début du XIXe siècle, d'étudier leur « identité » qui est tombée dans l'oubli. Or voici la question qui se pose : comment définir l'identité de ceux à qui le travail routinier et mécanique n'assigne aucune identité ? Bien entendu, parmi les artisans, il y a des personnages illustres dont l'histoire a gardé les noms. Pour les autres, cependant, qui sont beaucoup plus nombreux, il a fallu attendre l'invention de l'« épistémologie artisanale » pour construire scientifiquement cette identité paradoxale. Celle-ci n'est, cependant, pas sans précédent, l'« authenticité » du travailleur a été à maintes reprises décrite et vénérée par les écrivains et les philosophes du passé. « Il y a dans vos beaux vers, écrit Victor Hugo à un poète-ouvrier, plus que de beaux vers ; il y a une âme forte, un cœur élevé, un esprit noble et robuste. Dans votre livre, il y a un avenir. Continuez ; soyez toujours ce que vous êtes, poète et ouvrier, c'est-à-dire penseur et travailleur³⁴ ». Bien entendu, si l'artiste reconnaît les vertus du « cordonnier » platonicien, ce n'est pas parce qu'il veut devenir cordonnier, mais parce qu'il y a un discours qui assigne à la figure du cordonnier des vertus d'authenticité, de vérité que l'artiste aimerait posséder ou qu'il sent posséder dans son art. Comme le suggère Jacques Rancière dans *La nuit des prolétaires*, la représentation d'un noble ouvrier n'est pas propre à l'ouvrier lui-même : « Si le prolétaire seul éprouve la vérité de ce que dit le poète, il ne connaît en cette vérité que son propre

32 Voir par exemple Guichard Charlotte, « Image, art, artefact au XVIII^e siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », in *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 31 juillet 2015, p. 95-112.

33 Nègre Valérie, *L'art et la matière: les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, « Histoire des techniques », 2016, pp. 30-31.

34 Cité dans J. Rancière, *La nuit des prolétaires, op. cit.*, p. 25.

néant. Nul ne détient dans son savoir ou dans son existence la vérité dont l'autre produit l'apparence ou la connaissance de ce que l'autre souffre. Loin de [son image poétique], le prolétaire ne peut, dans l'image du poète, se reconnaître aucune identité³⁵. » C'est qu'il y a un décalage entre, d'une part, l'ouvrier-poète qui ne veut être que poète et, d'autre part, l'image de l'ouvrier-poète produite par les poètes. Ce décalage n'est pas une simple question de nuance ou d'accent, mais celle d'une différence fondamentale. Une étude de celle-ci dans le domaine de l'architecture, à la manière de celles qui ont été faites dans le domaine de la sociologie de l'art, semble être encore à faire. Si l'on regarde les travaux des historiens et des sociologues de l'art, le lien de parenté entre l'artisan et l'artiste n'est pas seulement la spécificité de l'art des XIX-XX^e siècles mais ce lien est déjà présent en effet à la naissance de la figure de l'artiste, ou plutôt de la « légende » de l'artiste, comme l'appellent Ernst Kris et Otto Kurz dans leur livre homonyme. Kris et Kurz rappellent notamment que selon la biographie de Lysippe décrite par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*, le grand sculpteur alexandrin était au départ forgeron, n'avait pas de maître et disait que dans l'art on doit imiter non pas les artistes mais la nature. Le mythe de l'autodidactie de l'artiste-génie et de son exceptionnelle ascension sociale se répètera à plusieurs reprises et à des époques différentes : Lysippe-forgeron devient sculpteur, Erigone-broyeur de couleurs devient peintre, jusqu'à la fameuse histoire de Giotto : fils de paysan, repéré par le peintre Cimabue impressionné par les dessins que le jeune berger fait avec du charbon sur une pierre en gardant ses chèvres. Les recherches philologiques permettent de définir l'origine rhétorique de ce motif chez les Anciens : « Il s'agissait d'illustrer l'influence des forces du destin auxquelles la vie des mortels est soumise³⁶. » Autrement dit, la transformation de l'artisan en artiste-autodidacte-génie et en héros humain constitue un motif récurrent dans l'historiographie des arts plastiques, motif qui est construit par les hommes de lettres et qui possède sa justification fonctionnelle dans la composition des textes. Il n'y a de ce point de vue aucune rupture avec cette historiographie dans la tentative de « connecter le travail de la main et celui de l'esprit » par une épistémologie artisanale contemporaine. Ce qu'on appelle le « retour » à la matière dans l'architecture, au discours de la main qui pense, ou bien à celui sur le bon sens que l'on oppose aux compositions abstraites ne sont que des variations de ce motif ancien de l'artiste « sans maître ». Pour dire autrement, il est possible que ce « retour » ne soit pas moins formel et abstrait que ce contre quoi il est censé résister. Et de ce point de vue, il faudrait, selon nous, éviter à tout prix la transformation de ce motif ancien en une nouvelle conception métaphysique de l'architecture. Car tenter de régler le caractère artificiel, ou bien pour reprendre le mot de Tafuri, idéologique, de l'architecture, par le recours à la notion de la substantialité face à la matière travaillée, c'est, semble-t-il, faire face à une contradiction. C'est en effet d'essayer de combattre le platonisme avec encore plus de platonisme. C'est dénoncer la position autoritaire de l'architecte-intellectuel par la logique qui fonde chez Platon la division du travail, autrement dit, la logique du « chacun est à sa place », et qui justifie donc, entre autres, la position de l'intellectuel-roi « homme d'or » lui-même.

Les deux figures de l'architecte que nous avons abordées, celle de l'« architecte divisé », pour l'approche computationnelle, et celle de l'« architecte réconcilié », pour l'approche collaborative, s'insèrent, chacune à leur façon, dans le cadre théorique que le discours

35 *Ibid.*, p. 31.

36 Kris Ernst et Kurz Otto, *La Légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010, p. 31.

architectural semble hériter de la « théorie critique ». Le pivot théorique y serait donc d'inspiration sociologique dans le sens où il est question de la manière dont l'architecte serait jugé et défini par son milieu, par la société. La dimension esthétique dans ce que l'on appelle l'architecture critique est souvent reléguée au concept de la forme autonome sculpturale, celle-ci faisant partie de l'idéologie de l'architecture qui devrait donc être dépassée. Le péché originel de la raison occidentale, dont l'architecture apparaît comme la représentation par excellence, devrait ainsi être racheté par le refus total de la jouissance sensible que pourrait provoquer une œuvre d'architecture. Cela prend des formes extrêmes chez Tafuri, qui suit ici assez fidèlement le mot d'ordre d'Adorno : tout se passe comme si dans chaque œuvre d'architecture se jouait le destin de la civilisation occidentale, qui soit cèdera à la marchandisation et à l'idéologie, soit s'y opposera, même si cela devait signifier le refus total de la pratique. Il est évident que quant à la conception critique de l'œuvre qui s'appuie beaucoup sur l'expérimentation, l'architecte a une marge de manœuvre beaucoup plus réduite que le musicien adornien. Peu d'architectes peuvent se permettre, comme Peter Eisenman, de construire des maisons inhabitables pour s'opposer à une métaphysique toute théorique. Cependant, c'est là peut-être que demeure la difficulté principale des postulats critiques : on ne peut suivre leur dialectique qu'à moitié, dans le cas contraire toute la machinerie de la négativité tombe en panne en reconduisant l'aliénation et non l'émancipation, et en transformant l'effort de la critique de la représentation en une représentation de la critique.

Texte

Analysant avec profondeur les discours légitimant l'architecture numérique, d'une part, et l'architecture collaborative, de l'autre, l'auteur montre à quels retours de flamme dialectiques on s'expose lorsque, suivant l'ambition de Manfredo Tafuri, on prétend « dépasser » la figure de l'architecte apparue à la Renaissance, tout à la fois intellectuel, artiste et « maître-penseur » au service des classes dominantes. À peine croit-on s'être débarrassé de l'architecte classique, et avec lui des mirages et des ravages de la Raison, de l'esthétique et de l'avant-garde, que ces dernières, ainsi que le fait apparaître l'auteur, reviennent sous une forme plus pernicieuse encore. Troquant la « représentation » contre la « littéralité », on n'obtient en définitive qu'une représentation – rationnelle, artistique ou politique – de la littéralité.

Auteur

Aleksey Sevastyanov est architecte, diplômé par l'ENSA de Paris La Villette (2012), où il a également accompli un post master en Architecture et Philosophie (2013). Il a soutenu une thèse de doctorat en philosophie à l'Université de Lille, sous la direction de Holger Schmid. Elle a pour titre : « Architecture et irréprésentable. Pour une critique du sublime » (2018) et a obtenu une mention au Prix de la recherche et de Thèse de Doctorat en Architecture de l'Académie d'architecture (2019). Il publie des articles dans les *Cahiers thématiques* (« Sur le statut de l'architecture discursive : (im)matérialité de l'œuvre architecturale postmoderne ») et dans *Médiation et Information* (« Cette image qui parle. Sur quelques contradictions de l'image de synthèse en architecture »).



<https://uclouvain.be/fr/facultes/loci/laa>

© Les pages du laa, 2019

ISSN : 2593-2411



Faculté d'architecture, d'ingénierie
architecturale, d'urbanisme