

« ART / ARCHITECTURE ? »

Entretien avec Bernard Blistène



1. Daniel Buren
Les trois cabanes éclatées en une
ou La cabane éclatée aux trois peaux, 1999
Musée national d'art moderne LaM,
Villeneuve d'Ascq

2. Daniel Buren
Les 2 plateaux. Aménagement de la Cour
du Palais Royal, Paris, 1986
Coll. FRAC Centre, Orléans

Aurélien Vernant Comment aborder la question des relations entre art et architecture dans la création contemporaine, et que recouvre selon vous ce rapport ?

Bernard Blistène Il se fait que je me suis risqué à ce sujet à travers certaines expositions. Je me suis demandé où et quand cette question était apparue comme cruciale, où et quand elle commençait d'irriguer nos projets, tant pour ceux qui s'occupent d'arts plastiques que pour ceux qui s'occupent d'architecture. On peut situer le moment concret où ce débat refait surface autour de la question de la déconstruction. Il est d'ailleurs étonnant et presque comique que la déconstruction, c'est-à-dire une méthode pour tenter de lever les décalages et les confusions de sens qui apparaissent à la lecture, ait pu induire tant de problèmes et de faux sens. Il nous faut donc essayer d'identifier quelques points de repère.

On connaît bien sûr la fortune critique de la déconstruction, notamment aux États-Unis, où elle est clairement assimilée à la pensée postmoderne, même s'il faut rappeler que le terme que Derrida emploie dans *De la Grammatologie* vient de Heidegger qui, dans *Être et Temps*, évoque deux idées, celle de « déconstruction » (« *Dekonstruktion* » en allemand) mais aussi l'idée du mot « *Abbau* ».

Il est significatif que se soient cristallisés autant de débats autour de cette idée, tout comme il est plaisant qu'entre l'idée d'une « architecture des concepts » propre à la déconstruction, et l'architecture tout court, il y ait un ensemble d'ambiguïtés, de mésusages, d'erreurs qui font que très souvent on ne sait plus véritablement d'où l'on parle. Je crois que dès lors qu'on se trouve confronté à des disciplines dont les enjeux sont aussi distincts, comme l'art et l'architecture, il est indispensable de se rappeler d'où les choses sont énoncées. J'ai remarqué qu'on assimile parfois la notion de déconstruction à la notion de démolition alors que la déconstruction est tout sauf une démolition, en tous cas au sens nietzschéen du terme.

Il faut souligner aussi le décalage réel entre l'émergence du terme *déconstruction* en français, qui apparaît, je crois, sous la plume de Gérard Granel lorsqu'il traduit Heidegger en 1955, et son usage dans le champ des arts plastiques et de l'architecture, qui est amplement postérieur.

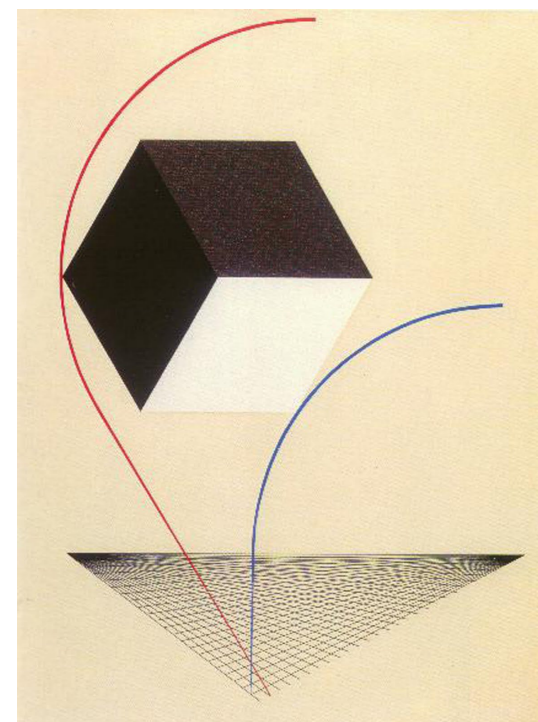
En même temps, ce qui est fascinant, c'est que Derrida s'est approprié lui-même une notion. Celle-ci, une fois devenue en quelque sorte une méthode initiée par le philosophe, va elle-même être récupérée par le monde de l'architecture. Il y a donc une sorte de cascade de réappropriations, mais il faut bien entendre que cette notion était d'ailleurs suffisamment flexible pour être corvéable à merci.

Autre paradoxe : les architectes comme les plasticiens en ont usé parce qu'ils y voyaient une notion proprement philosophique, dont ils chargeaient leur propre pratique alors même que Derrida a toujours défini la déconstruction non pas comme un système philosophique mais comme une pratique. Je trouve cette contradiction intéressante puisque l'architecture, pour ce que j'en sais, se pense aussi à l'aune de la pratique. Avec tout ce que cela a pu, d'ailleurs, créer comme paradoxes. On sait combien un philosophe comme John Searle, aux États-Unis, a voulu démonter tout cela. Et de Jean-Luc Nancy à Philippe Lacoue-Labarthe, d'Edward Said à Richard Rorty, c'est la notion même de déconstruction qui a généré les analyses et les critiques les plus contradictoires. Par ailleurs, la notion tient d'un habile montage lorsqu'elle devient en architecture ce qu'on appelle le déconstructivisme, qui, du point de vue étymologique, est l'amalgame entre l'idée de déconstruction et le constructivisme. C'est donc par ce biais-là qu'à la fois on interroge tout le passé constructiviste et l'héritage moderniste et qu'en même temps, on en produit la critique. On touche là aux fondements, je crois, de l'architecture postmoderne, la fragmentation, ce qu'on appelle les polarités négatives, la non-linéarité, la géométrie non euclidienne, etc. Avec un problème crucial, lié au déconstructivisme, que d'autres pratiques plus tardives vont vouloir dénoncer, c'est finalement le peu de souci de la dimension sociale de



l'architecture au profit la plupart du temps, d'un exercice de style ou d'un savoir-faire touchant davantage à l'exercice formel qui me semble prendre le dessus. Un autre point qui me vient à l'esprit, c'est que tout cela, à un moment donné, va se structurer, se théoriser, se mettre en scène par le musée, à travers la fameuse exposition de Philip Johnson et Mark Wigley au MoMA en 1988 : *Deconstructivist Architecture*. C'est sans doute un point qui joue probablement dans ce que nous essayons ici de décrypter, le fait que ce soit aussi dans l'espace du musée et de l'exposition que se cristallise cette question d'un point de vue théorique. Un autre point qui m'intéresse, c'est que l'architecture est souvent apparue comme une métaphore de la philosophie. Si l'on remonte aux temps les plus anciens, elle est souvent perçue comme telle. Et c'est probablement ce surcroît-là qui lui donne aussi un pouvoir et une dimension « auratiques » qui fascinent tant les arts plastiques. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que tout ce qui tourne autour du déconstructivisme s'offre comme un questionnement plutôt que comme un système clos, une sorte de suspens ou d'état ouvert, qui n'est donc pas si loin d'une méthode de caractère philosophique.

Je pense enfin que toutes ces idées montrent combien, dans l'art contemporain, le recours à l'architecture ne tient pas simplement d'une sorte de conflit latent entre des disciplines bien distinctes, mais d'une possibilité d'un questionnement critique sur l'histoire. On sait bien que, de Tatline à Chernikov ou à Lissitzky, le regard de nos contemporains sur le constructivisme conduit nécessairement à ne plus

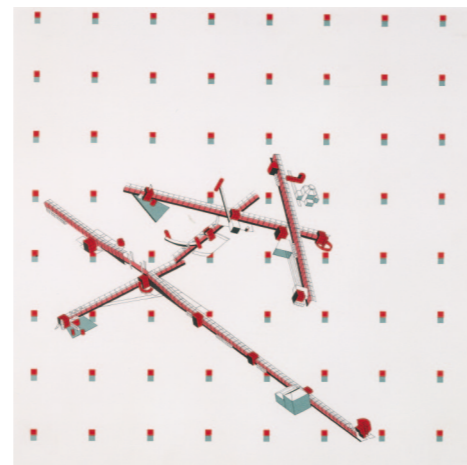


3

regarder la création plastique comme séparée et distincte de la création architecturale, mais plutôt dans une sorte de vision dynamique et globale. Vous parleriez aujourd'hui de Tatline qu'à mon avis, vous ne diriez pas « le sculpteur » ou « l'architecte » mais probablement les deux à la fois, ou même autre chose, peut-être d'ailleurs le « plasticien », au sens kantien du mot. Je cherche donc à interroger les raisons qui font que la relation « art et architecture » est devenue extrêmement prégnante dans la pensée d'une discipline comme de l'autre. Je pense qu'à travers l'idée de déconstruction, puis de déconstructivisme, et à travers tous les paradoxes entretenus et générés par cette notion même, il y a un moment-clé que l'on peut donc repérer auquel correspondent à la fois des propositions architecturales et des propositions de caractère « plastique » qui semblent en écho.

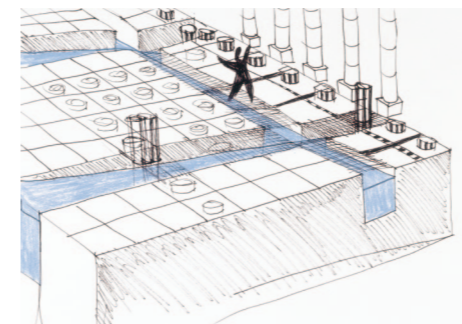
A.V. Quel type de propositions plastiques ou artistiques incarnerait selon vous cette approche « déconstructiviste » de l'espace ?

B.B. L'exemple qui me vient tout de suite à l'esprit, c'est Daniel Buren et ce conflit récurrent que l'artiste essaie, avec une réelle perspicacité, de poser entre les deux disciplines. L'œuvre de Buren se construit en large part à partir d'une réappropriation de l'espace public et manifestement à partir d'un regard analytique sur la prise de possession de l'espace public par l'architecte au détriment du plasticien. Il nous rappelle en quelque sorte que les grands artistes de la Renaissance ou de l'âge classique étaient tout à la fois dessinateurs, peintres, sculpteurs et architectes. Et finalement, il appartient à l'artiste contemporain à la fois de s'interroger sur les raisons de ces ruptures et en même temps de se demander s'il y a la possibilité de réinvestir la diversité-même de ces territoires. Si l'on regarde les prémices du travail de Buren, on voit clairement que ce travail s'est construit à l'extérieur amplement, dans la ville et avec la ville, et en même temps s'est d'emblée attaché à la notion d'*in situ*. C'est-à-dire l'idée d'une dépendance ou d'une surdétermination de l'œuvre en regard du lieu. Faut-il pour autant déduire qu'il existerait des similitudes entre certains travaux des architectes que nous évoquions tout à l'heure et le travail de Buren ? Même si Buren, on le sait, entretient dans l'élaboration-même de son œuvre une forte complicité avec Patrick Bouchain, et s'il se réfère souvent à des figures de l'architecture comme Jean Nouvel ou Bernard Tschumi, je n'irais pas jusque-là. Buren cherche à « scénographier » la ville, une idée qu'on trouve dans les principes du déconstructivisme : multiplier les points de vue, travailler sur les différentes couches du tissu urbain, etc. – idées que les déconstructivistes nous ont fait



4

- 3. El Lissitzky**
Illustration pour la couverture du Journal d'ASNOVA, s.d.
- 4. Bernard Tschumi**
Parc de la Villette, Paris, 1983-1992
Coll. FRAC Centre, Orléans
- 5. Guy Debord**
The Naked City, 1957
Coll. FRAC Centre, Orléans
- 6-7. Daniel Buren**
Les 2 plateaux. Aménagement de la Cour du Palais Royal, Paris, 1986
Coll. FRAC Centre, Orléans

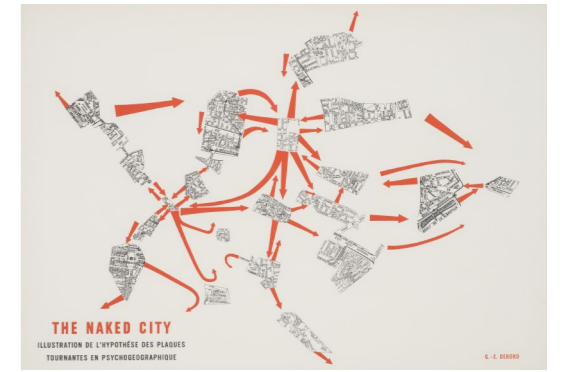


6

comprendre ou relire par le prisme des constructivistes historiques, de la même manière qu'un Daniel Buren nous les fait relire à travers certaines figures des avant-gardes historiques dont il est évidemment le prolongement. Ces idées-là sont communes et se construisent du réinvestissement des modèles de l'histoire, mais elles visent des finalités tout à fait différentes. Construire l'espace à habiter et scénographier l'espace pour en révéler le fonctionnement ne sont pas, de fait, des enjeux similaires.

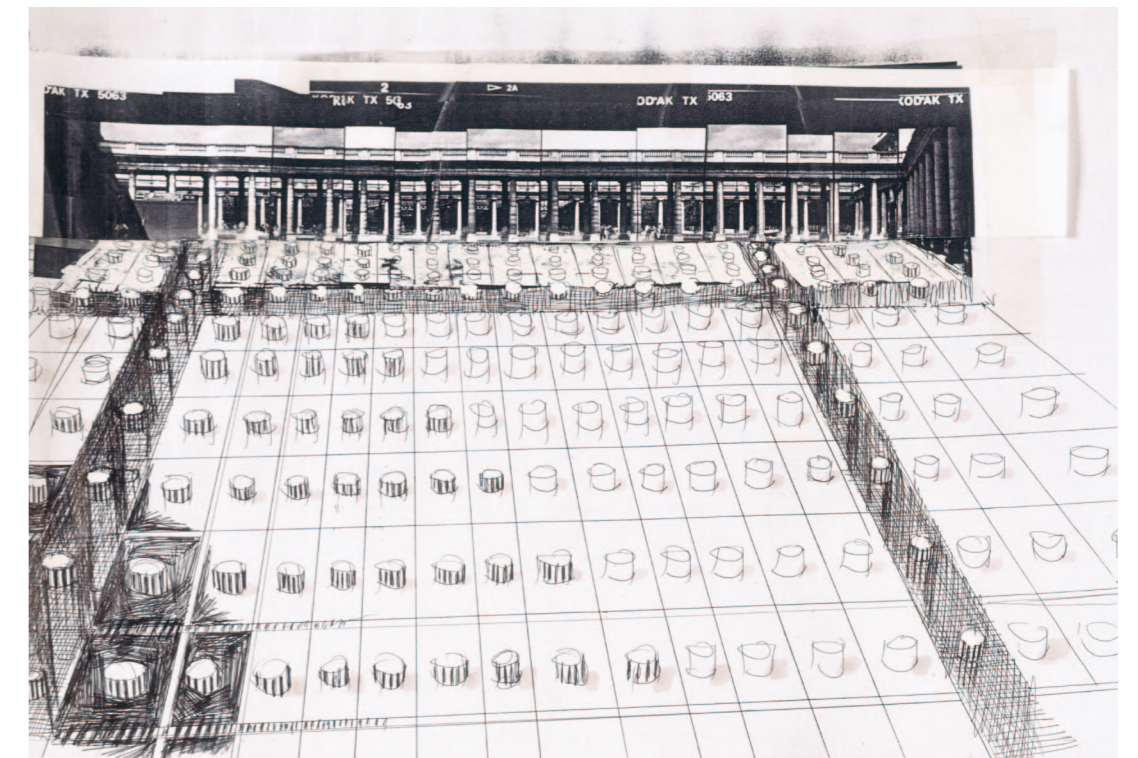
Dans un deuxième temps, il faudrait être attentif aux dates. Même si les jeux de synchronie et de diachronie font qu'on ne peut pas tenter des parallèles qui soient toujours opérants, il est intéressant d'observer que, comme je le soulignais plus haut, la notion de déconstruction apparaît en 1955 et qu'on n'en trouve aucune trace dans les travaux des plasticiens ou des architectes de l'époque – à ma connaissance en tous cas.

Il y aurait donc une anticipation dans l'analyse théorique et philosophique qui va servir de modèle et s'exemplifier plus tard dans des modèles des arts plastiques d'un côté et dans des modèles d'architecture de l'autre. Alors à quoi cela correspond-il, dans ces années 1955 ? Précisément aux prémices du situationnisme. L'Internationale situationniste, c'est à dire le mouvement dissident du lettrisme, prend effet en 1952. Et tous les manifestes – qui vont faire que Debord prendra ses distances avec l'Internationale lettriste et avec son ami Gil J. Wolman, l'inventeur des *Métagraphies* – sont contemporains des travaux



5

de traduction et du contexte intellectuel de l'idée de déconstruction. Pour autant, ce que génère l'Internationale lettriste n'a vraiment pas grand-chose à voir avec ce que génère la déconstruction. Il est clair que ce que Constant et le Bauhaus Imaginiste vont produire et tout ce qui naît des travaux des situationnistes dès le milieu des années 1950 est absolument distinct du travail du déconstructivisme. Mais l'un comme l'autre ont de fait en commun de prendre comme objet la ville et son architecture. La fameuse *Psychogéographie* de Guy Debord, les travaux de Constant pour *New Babylon*, l'analyse de la *Carte du Tendre* de Madame de Scudéry, enfin tout ce qui fait les fondements historiques et théoriques de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste, s'appuient sur la question-même de l'espace, de l'habitat, de la ville future... Et je pense qu'observer qu'il existe des contemporanéités de dates, et donc des ruptures absolument



7



8

radicales par rapport à l'héritage moderniste, est déjà en soi intéressant. Songeons aux prédateurs de l'espace urbain que sont les Affichistes, pour citer un modèle contemporain des situationnistes, ou même à tous ceux qui vont utiliser l'espace urbain comme un espace performatif (la dérive étant une sorte de performance noctambule) et qui sont la pratique-même du travail des situationnistes.

En résumé, on voit comment des notions apparues concomitamment et qui ne connaissent pas la même fortune critique ni les mêmes finalités, engagent une réflexion sur le rapport à l'usage de la ville, aux pratiques de la ville; elles offrent en ce sens non pas des modèles similaires, mais plutôt des modèles parallèles qui autorisent à bousculer la spécificité de chacune des disciplines.

A.V. Qu'en est-il du modèle proposé par l'architecture radicale des années 1960, qui engage lui aussi un rapport éminemment critique et performatif à l'environnement urbain ?

B.B. Je note d'abord que c'est le même homme, Germano Celant, qui, au milieu des années 1960, parle d'« architecture radicale » pour qualifier le travail de groupes comme Archizoom ou Superstudio et qui, quasi simultanément, cherche à théoriser la notion d'art pauvre. Il y aurait donc une pratique critique comme pratique politique qu'il est important de mettre en évidence puisque Celant intitule son premier texte sur l'art pauvre : *Notes pour une Guérilla*. Il semblerait donc plus intéressant de voir en Celant l'homme qui a voulu radicaliser sa pratique à un moment donné et qui a su reconnaître cette forme de radicalité dans certains champs de la création plutôt que de maintenir à tout prix une séparation clanique entre différents territoires. À partir de ce moment-là, le champ de l'architecture devient précisément un champ d'investigation à part entière. L'architecture ne se réduit pas au bâti mais recouvre tous les domaines de la création. Là où il y a encore des séparations complexes, quasiment indéchiffrables, Celant

propose de penser tout cela dans un domaine beaucoup plus ample, un territoire d'expérimentation, iconoclaste dans sa forme, où les pratiques, qu'elles soient artistiques ou architecturales, relèvent d'expériences conceptuelles. Plutôt que de chercher des affinités entre arts plastiques et architecture, il est donc intéressant de reconnaître que l'une et l'autre disciplines génèrent de nouvelles formes d'analyse, d'interrogation, en somme de nouvelles formes d'expérimentation. C'est d'ailleurs ce qui leur donne leur pleine valeur !

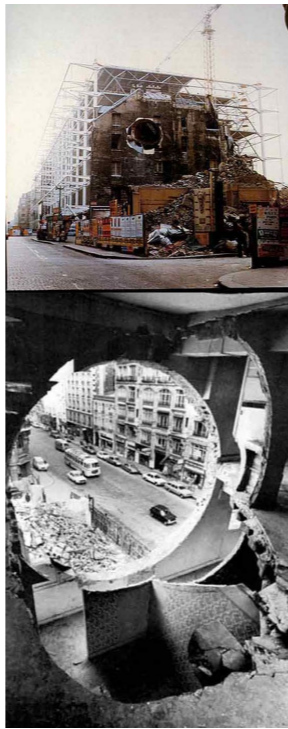
Ainsi du milieu des années 1950 à cette fin des années 1960, il y a véritablement les germes d'une réappropriation critique de l'héritage moderniste et les bases d'une investigation politique des pratiques esthétiques qui apparaissent comme de véritables nécessités opérantes. Les travaux de Celant offrent l'exemple d'un possible dépassement de la séparation entre art et architecture. J'ajouterais qu'il ne s'agit pas tant, aujourd'hui, de séparer la question des arts plastiques de la question de l'architecture que de voir qu'à travers elles, le pouvoir de la philosophie sur les formes reste, dans notre culture occidentale, très prégnant. Tant pour l'une que pour l'autre discipline, il y a la nécessité d'en appeler à la pensée philosophique. Pas de pensée critique sans recours à la philosophie ou au modèle philosophique. Pas de légitimité sans appareil conceptuel suggérant que l'expérience artistique est du domaine de la connaissance et de l'action.



9

A.V. Comment situez-vous dans ce mouvement l'œuvre de Robert Smithson ou de Gordon Matta-Clark, et comment comprendre l'omniprésence de la référence à ces figures historiques dans le travail des artistes aujourd'hui ?

B.B. On ne peut qu'être sensible à des artistes dont le but était, pour reprendre l'expression de Dan Graham, « d'attirer l'attention sur les failles ». Il se trouve que les premiers travaux de Matta-Clark et ceux de Buren sont concomitants, survenus dans la seconde moitié des années 1960. Bien sûr, le développement de



10

8. Ant Farm
Cadillac Ranch, Texas, 1974

9. František Lesák
Erlebnis Sand (Sand Experience), 1972
Coll. FRAC Centre, Orléans

10. Gordon Matta-Clark
Conical Intersect, 1975

11. Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974

12. Louidgi Beltrame
Katashima Torpedo Base, 2010
Coll. FRAC Centre, Orléans

l'œuvre de Buren lui permet de croiser la toute prégnance du déconstructivisme de la fin des années 1980, tandis que Matta-Clark, disparu en 1978, laisse une œuvre extrêmement radicale mais brutalement interrompue. Pour autant, Matta-Clark et Smithson apparaissent comme deux modèles cruciaux pour la pensée des générations artistiques qui vont suivre; je ne sais pas s'ils le sont également pour les architectes mais il est certain que l'un comme l'autre ont fondamentalement travaillé la question de l'architecture dans la quasi-totalité de leurs œuvres. Prenez les travaux de Smithson pour *Hotel Palenque* (1969). C'est une investigation par la voie et l'image d'un hôtel en ruine de l'Amérique des années 1960; prenez *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, qui consiste à couper en son milieu une petite maison en bois traditionnelle de l'architecture régionaliste américaine. Vous voyez bien comment chez l'un comme chez l'autre s'engage une réflexion critique à partir des modèles produits par l'architecture. On peut penser aussi à *Conical Intersect* (1975) de Matta-Clark, au moment de la construction du Centre Pompidou; ces deux artistes ont construit leurs œuvres en dépit et aux dépens du musée en tant que cadre idéologique. Ces travaux prennent acte également des mutations urbaines, soit de la fin de certaines utopies, soit de la reconfiguration de l'espace public à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Buren s'inscrit également dans cette mouvance, même si la longévité de son œuvre – un demi-siècle de création – l'a fait se confronter ou se trouver à l'épreuve d'autres préoccupations, d'une autre densité urbaine, dans les décennies suivantes.



11



12

Ceci étant, il est fascinant de constater que la quasi-totalité des artistes aujourd'hui se revendiquent des noms que nous évoquons ici, opérant dans leurs travaux cette forme d'« archéomodernisme » dont parle Arnauld Pierre dans son texte *Futur Antérieur*. Tous ces projets ont pour pivot ces figures historiques. Les Vincent Lamouroux, Raphaël Zarka, Louidgi Beltrame et autres, pour n'évoquer que des noms d'aujourd'hui, ont évidemment construit leurs œuvres à partir d'une analyse et d'une réflexion sur ces modèles. Pas uniquement pour le système formel qu'ils véhiculent mais sans doute aussi en raison des conditions dans lesquelles l'œuvre se construit, à savoir dans une remise en question des conditions mêmes d'existence de l'œuvre, dès lors que celle-ci trouve la possibilité de se réaliser dans un contexte différent de celui qui l'avait contenue jusque-là. Nous touchons-là un phénomène complexe car les lignes de fuite que tout cela dessine sont absolument infinies, et je crois que le plus grand des dangers serait de vouloir assimiler cet état de fait à un mouvement global. L'histoire de l'art n'en finit pas de vouloir faire du collectif là où il n'y a jamais que du particulier, et je veux penser qu'il en est de même pour l'architecture. Les choses sont à étudier fondamentalement au cas par cas. Il est vrai que l'architecture radicale des années 1960, dans son rapport à l'expérimentation, entre en relation avec certaines pratiques liées à l'art corporel qui vont conduire à une économie du construire beaucoup plus légère et beaucoup plus précaire. Mais je ne vais pas pour autant faire l'inventaire de tous les habitats précaires, les yourtes et autres formes d'igloos que l'art de la fin des années 1960 a pu produire, pour les mettre en parallèle avec les modules précaires ou en rapport direct avec le corps. Il serait probablement plus judicieux de mettre en parallèle les travaux de Pierre Bourdieu sur les yourtes et les premiers travaux de Mario Merz sur l'igloo. Je m'interroge en fait sur ce que cette confusion entre art et architecture veut produire. Veut-elle produire le vieux rêve du *Gesamtkunstwerk*, retrouver l'idée de la synthèse des



13

arts ? Pourquoi ce parallèle constant ? Est-ce parce que l'une et l'autre disciplines produisent du volume, façonnent l'espace à des échelles pour le moins différentes ? Vous conviendrez avec moi que ce n'est pas suffisant.

Art/architecture : le débat revient donc de façon obscurcie. On s'y oblige, à la recherche d'une hypothétique dialectique. Rien n'y fait car, il faut le dire, on n'y parle pas de la même chose. On constate seulement des faits, des intentions où les deux disciplines se croisent, semblent emprunter l'une à l'autre. Mais le constat reste un invariant : on risque le faux sens, le mélange des genres. Y revenir ici pourrait supposer que l'analyse a évolué ou qu'une synthèse est possible. Loin s'en faut ! Or, c'est à mon sens davantage du côté de ce qu'arts plastiques d'une part et architecture d'autre part, autorisent en termes de savoir et d'expérience qu'il me semble le plus judicieux de se pencher. Il n'y a donc pas de parallèles mais des rapprochements, voire parfois des frottements. Et par ailleurs, je crois qu'il est absolument indispensable de penser l'architecture comme un champ de création à part entière à même de questionner la diversité des langages : c'est, me semble-t-il, ce que vous tentez de faire dans le cadre du FRAC Centre.

A.V. Mais comment expliquer que tant d'artistes aujourd'hui aillent puiser le sens de leur démarche dans le champ de l'architecture ? On voit surgir en effet pléthore d'installations, de sculptures ou de vidéos activant le langage et les procédures de l'architecture ou mettant en scène des figures iconiques du modernisme.

B.B. Est-ce que cela ne relèverait pas finalement d'un certain désir de forme ? Après une période d'aporie et de dégâts causés par les néo-conceptuels et néo-duchampiens qui ont cru que le tour de passe-passe était joué en substituant au langage des formes la forme du langage sur un mode souvent bien sommaire, cela ne relèverait-il pas de la nécessité d'un retour à une exigence de la forme, au sens où l'entend Aloïs Riegl ? N'est-ce pas là ce

qui, d'une certaine façon, a conduit certains artistes à produire des maquettes, avec toutes les variations d'échelles possibles ? Cette surenchère de maquettes dans l'art des années 1980 correspondait-elle à d'hypothétiques projets urbains ou architecturaux ? Je ne le pense pas. Que l'on songe aux premiers travaux de Reinhard Mucha et de Thomas Schütte, ou à Mike Kelley et son *Educational Complex* (1995) ; l'omniprésence des modèles d'architecture induit là une réflexion sur ce qui relève plutôt d'un espace mental ; elle serait liée, en ce sens, aux rapports entre déconstruction et psychanalyse. Ainsi les cellules d'habitations produites par un plasticien comme Absalon sont plus une réflexion sur un conditionnement mental qu'une recherche sur l'architecture proprement dite.

A.V. Les artistes se saisissent aujourd'hui aussi de la maquette d'architecture en lui attribuant de multiples significations. Jordi Colomer, par exemple, dans *Anarchitekton*, parcourt la ville en érigeant des maquettes comme des étendards, qui tiennent à la fois du grotesque et d'une dimension carnavalesque.

B.B. Je reprendrais volontiers la notion de carnaval, qui renvoie historiquement à la capacité d'une société à se retourner contre elle-même, avec hélas, en épilogue, le fait que chacun reprend sa place initiale. À travers l'idée du carnaval, l'expérience collective correspond à une volonté de réappropriation de l'espace urbain. On a d'ailleurs vu surgir, comme par effraction, dans l'Espagne postfranquiste du début des années 1980, nombre d'artistes interventionnistes arpétant l'espace public sur un mode théâtral et performatif, avec l'idée d'une déambulation urbaine synonyme de reconquête : voyez Miralda, pour n'en citer qu'un... Pour reprendre une formule consacrée, la ville devenait « le théâtre de toutes les opérations » possibles. Et quand Jordi Colomer se balade avec ses architectures dans l'espace public, il ne vise pas tant à substituer l'architecture existante de Barcelone qu'à pointer ce qui apparaît cruellement comme



14



15

13. Vincent Lamouroux et Raphaël Zarka

Pentacycle, 2002
Coll. FRAC Franche-Comté, Besançon

14. Jordi Colomer
Anarchitekton / Barcelona, 2002
Coll. FRAC Centre, Orléans

15. Thomas Schütte
Haus für zwei Freunde, 1983

16. Vincent Lamouroux
Belvédère(s), 2011
Abbaye de Fontevraud

17. Ângela Ferreira
For Mozambique model#3, 2008

18. Shigeru Ban
Paper Log House, Kobe, 1995
Coll. FRAC Centre, Orléans



16

une intelligence anticipatrice de l'Espagne contemporaine. Devant le boom économique de l'Espagne des années 2000, Colomer met en scène, avec une certaine prémonition qui prouve bien que c'est par le prisme de l'analyse politique qu'il convient d'étudier les relations art/architecture, le leurre et l'effondrement du modèle défini par le discours libéral sur le bâtiment, sur l'urbanisation. On est donc loin de la Cité Radieuse, loin de ces modèles portés par l'expansionnisme économique de la génération précédente. Et « l'archéomodernisme » dont nous parlions, de Raphaël Zarka à Cyprien Gaillard, ne vise rien d'autre qu'à pointer et mettre en scène, dans un mélange de fascination et d'ironie, les utopies vaincues du modernisme.

A.V. Identifiez-vous certains points de convergences dans les pratiques artistiques et architecturales les plus actuelles ?

B.B. Au-delà du fait que l'intérêt dans ce qui est commun aujourd'hui entre art et architecture réside peut-être avant tout dans le brouillage des disciplines que l'une et l'autre disciplines opèrent, je pense qu'il n'y a pas aujourd'hui de production de sens, quel que soit le domaine, sans une sorte de pensée du qui-vive. J'aime l'idée de Patrice Loraux, le philosophe auquel est attaché Georges Didi-Huberman, selon laquelle « un problème qui n'est pas un problème n'est pas urgent ». Je pense aussi que se pose à travers ce que nous évoquons trop brièvement, la question des peuples. Non pas le peuple mais les peuples. Construire une esthétique aujourd'hui suppose d'avoir conscience de la



17

multiplicité des peuples qui habitent le monde. Le travail d'architectes comme Lacaton & Vassal offrirait-il un exemple de cette multiplicité ? Il n'y a pas chez ces architectes la vanité d'édifier, mais plutôt l'idée de remailler, de remembrer, de réactiver, de réembrayer... Il y a cette lucidité qui consiste à prendre conscience de l'état-même du monde, de l'environnement. Je pense aussi que les architectures d'urgence, telles que celles produites par Shigeru Ban et d'autres, au moment de grandes catastrophes, définissent un domaine où peuvent s'élaborer certainement, à l'échelle des peuples et en fonction de contraintes particulières, des propositions à même de générer des alternatives, d'édifier de nouvelles perspectives. En est-il de même dans le champ des arts plastiques ? Soyons honnêtes, non ! Le territoire, les applications, les enjeux et les finalités ne sont pas les mêmes. Le seul point, peut-être, qui les réunisse, serait une nécessité née du modèle des avant-gardes, quel que soit aujourd'hui l'état de désuétude dans lequel il se trouve, et de considérer toute pratique dans sa pleine dimension expérimentale.



18

La notion d'esthétique relationnelle a pu laisser entendre, à un moment donné, que l'espace de l'œuvre d'art était le lieu d'un possible consensus, là où je crois fondamentalement que la pratique artistique tient du *dissensus* ! Cette opposition, par un juste renversement, pourrait s'avérer signifiante pour établir de nouvelles distinctions entre les fondements des arts plastiques et ceux de l'architecture : si l'espace de l'art se veut le lieu du *dissensus*, celui de l'architecture reste sans doute le lieu du partage.