

# architecture et disjonction

Collection dirigée par Walter Frank.

### Avertissement

Ce texte est la traduction de l'édition revue et corrigée par Bernard Tschumi de l'ouvrage paru en américain sous le titre *Architecture and Disjunction*, MIT Press, 1994.

*The Architectural Paradox* et *Questions of Space* sont parus à l'origine dans un format différent, sous le titre *Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, publié dans *Studio International*, septembre-octobre 1975. Reproduit avec l'autorisation du Medical Tribune Group, Londres.

*The Pleasure of Architecture* est paru à l'origine sous une autre forme, dans le magazine *AD (Architectural Design)*, en mars 1977. Il est reproduit ici avec l'autorisation d'Academy Group Limited, Londres.

*Space and Events* est paru à l'origine sous une autre forme dans *Themes III: The Discourse of Events* (Architectural Association, Londres, 1983). Reproduction autorisée.

*Architecture and Transgression* est paru à l'origine dans *Oppositions 7*, 1976 (The MIT Press, Cambridge). Reproduction autorisée.

Les trois textes qui composent *Architecture and Limits I, II, and III* sont parus à l'origine dans *Artforum*, respectivement en décembre 1980, mars 1981 et septembre 1981. *Violence of Architecture* est paru en septembre 1981. Toutes reproductions autorisées par Artforum International.

*Sequences* est paru à l'origine dans *The Princeton Journal: Thematic Studies in Architecture*, vol. I, 1983. Reproduit avec l'autorisation du Princeton Journal et de Princeton Architectural Press.

*Madness and the Combinative* est paru à l'origine dans *Precis*, 1984 (Columbia University Press, New York). Reproduction autorisée.

*Abstract Mediation and Strategy* est paru à l'origine sous une autre forme dans *Cinéma Folie : Le Parc de la Villette*, Bernard Tschumi (Princeton Architectural Press, New York, 1987). Reproduction autorisée.

*Disjunctions* est reproduit ici avec l'autorisation de *Perspecta 23: The Yale Architectural Journal*, janvier 1987.

*De-, Dis-, Ex-* est paru à l'origine dans *Remaking History*, édité par Barbara Kruger et Phil Mariani (Bay Press, Seattle, 1989). Reproduit avec l'autorisation de Bay Press.

### REMERCIEMENTS

L'auteur remercie Frédéric Migayrou pour ses encouragements à publier ces textes en langue française, Emmanuel Cyriaque pour son soutien d'éditeur éclairé et Jean-Marc Grimaldi pour son remarquable travail de traduction.

Conception graphique : Laurent Pinon, Benoit Matrimon  
 Coordination : Olivier Buslot, Emmanuel Cyriaque  
 Relectures : Fabrice Madre, Jean-Marc Grimaldi  
 Crédits photographiques : Bernard Tschumi Architects,  
 Droits réservés pour toutes les autres illustrations.

© Copyright Éditions HYX – 2014

1, rue du Taureau

45000 Orléans

tél. : + 33 (0)2 38 42 03 26

fax : + 33 (0)2 38 42 03 25

e-mail : [contact@editions-hyx.com](mailto:contact@editions-hyx.com)

[www.editions-hyx.com](http://www.editions-hyx.com)

**HYX**

bernard tschumi

# architecture et disjonction

traduit de l'américain  
par Jean-Marc Grimaldi



# Sommaire

<b>Préface à l'édition française</b>	<b>9</b>
<b>Introduction à la première édition</b>	<b>13</b>
<b>I. Espace</b>	
Le paradoxe architectural	29
Questions d'espace	45
Architecture et transgression	55
Le plaisir de l'architecture	65
<b>II. Programme</b>	
Architecture et limites	79
Violence de l'architecture	91
Espaces et événements	101
Séquences	111
<b>III. Disjonction</b>	
La folie et la combinatoire	127
Médiation abstraite et stratégie	139
Disjonctions	149
De-, Dis-, Ex-	155
Six concepts	163
<b>Bibliographie</b>	<b>185</b>

# ESPACE

Essais rédigés en 1975 et 1976



Feux d'artifice, *Manifesto*, 1974.

## LE PARADOXE ARCHITECTURAL

1. La plupart de ceux qui s'intéressent à l'architecture éprouvent aujourd'hui une forme de désillusion et de désenchantement. Aucun de ses idéaux utopiques du début du vingtième siècle n'est devenu réalité, aucun de ses objectifs sociaux n'a abouti. Brouillés par la réalité, les idéaux se sont mués en cauchemars de rénovation urbaine, les objectifs en politiques bureaucratiques. La fracture entre la réalité sociale et le rêve utopique a été totale, le fossé, absolu, entre les contraintes économiques et l'illusion d'une technique qui devait tout résoudre. Cette fracture historique, mise en lumière par une critique qui connaissait les limites des remèdes architecturaux, est désormais contournée par diverses tentatives de reformulation des concepts de l'architecture. Par là même, une nouvelle fracture se fait jour. Plus complexe, elle n'est pas un symptôme de naïveté de la profession ou d'ignorance économique, mais la marque d'une question fondamentale qui réside dans la nature même de l'architecture et dans la nature de son élément principal : l'espace. En se ciblant elle-même, l'architecture se trouve confrontée à un paradoxe ici plus inéluctable encore que dans n'importe quel autre domaine : l'impossibilité qu'il y a à interroger la notion d'espace et, dans le même temps, à faire l'expérience d'une praxis spatiale.
2. Je n'ai nullement l'intention de passer en revue ici les mouvements architecturaux et le lien que chacun entretient avec les arts. En me centrant avant tout sur l'espace, plus que sur des disciplines (art, architecture, sémiologie, etc.), je n'ai pas non plus pour objectif de contester une classification académique. La fusion entre les disciplines est une voie bien trop empruntée pour offrir un itinéraire stimulant. Au lieu de cela, je voudrais insister sur un paradoxe

propre à l'espace et sur la nature des termes qui le composent, en essayant de montrer comment on pourrait dépasser cette auto-contradiction – même si la réponse devait se révéler insupportable. Je rappellerai tout d'abord le contexte historique de ce paradoxe. J'examinerai en premier lieu les courants qui envisagent l'architecture comme une « chose de l'esprit », comme une discipline immatérielle ou conceptuelle, avec sa linguistique ou ses variations morphologiques (la Pyramide). J'envisagerai ensuite la recherche empirique qui concentre son attention sur les sens, sur l'expérience de l'espace autant que sur la relation entre espace et praxis (le Labyrinthe). En troisième lieu enfin, j'examinerai la nature contradictoire de ces deux termes et je distinguerai les moyens qui permettent d'échapper au paradoxe en déplaçant la nature du débat à proprement parler (par exemple, à travers la politique), et les moyens qui, eux, modifient entièrement le paradoxe (la Pyramide et le Labyrinthe).

- 3.** D'un point de vue étymologique, définir l'espace c'est à la fois « rendre l'espace distinct » et « indiquer sa nature exacte ». Une grande partie de la confusion relative à l'espace peut être illustrée par cette ambiguïté. Alors que l'art et l'architecture se sont essentiellement intéressés au premier sens, la philosophie, les mathématiques et la physique ont elles tenté, tout au long de l'Histoire, de donner une interprétation à ce quelque chose qui était tour à tour décrit comme « une chose matérielle dans laquelle se situent toutes les choses matérielles » ou comme « une chose subjective au moyen de laquelle l'esprit catégorise les choses ». Souvenons-nous qu'avec Descartes prenait fin la tradition aristotélicienne selon laquelle l'espace et le temps étaient des « catégories » qui rendaient possible la classification de la « connaissance sensible ». L'espace devint alors absolu. Objet placé devant le sujet, il dominait les sens et les corps en tant qu'ils les contenait. L'espace était-il immanent à la totalité de ce qui existe ? C'était la question de l'espace pour Spinoza et Leibniz. Revenant à la vieille notion de catégorie, Kant décrivait l'espace comme n'étant ni matière, ni ensemble de relations objectives entre les choses, mais comme une structure interne idéale, une conscience a priori, un instrument de la connaissance. Les développements mathématiques qui suivirent, sur les espaces non-euclidiens et sur leurs topologies, ne mirent pas fin aux débats philosophiques. Ceux-ci réapparurent à la faveur d'un élargissement du fossé qui séparait espaces abstraits et société. Mais l'espace était communément admis comme une *cosa mentale*, une sorte d'ensemble universel doté de sous-ensembles tels que l'espace littéraire, l'espace idéologique et l'espace psychanalytique.
- 4.** Du point de vue architectural, définir un espace (rendre l'espace distinct), c'était littéralement en « déterminer les contours ». La notion d'espace avait rarement été abordée par les architectes avant le début du vingtième siècle. Mais en 1915, espace signifiait Raum, avec toutes les connotations d'une

esthétique allemande associée à la notion de *Raumempfindung* ou « espace ressenti ». En 1923, cette idée d'espace ressenti avait fusionné avec celle de composition, pour aboutir à un continuum à trois dimensions, susceptible de faire l'objet d'une subdivision métrique pouvant être rattachée aux règles académiques. À partir de ce moment-là, l'espace architectural a été systématiquement envisagé comme un matériau uniformément étendu qui pouvait être façonné de manières diverses – et l'histoire de l'architecture est devenue l'histoire des concepts d'espace. Du « pouvoir d'interaction des volumes » chez les Grecs à « l'espace intérieur en creux » des Romains, de notre « relation réciproque entre espace intérieur et espace extérieur » au concept de « transparence », historiens et théoriciens évoquaient l'espace comme un bloc de matière à trois dimensions.

La tentation est toujours grande d'établir un parallèle entre les théories philosophiques d'une époque et les concepts spatiaux de son architecture, mais cela ne fut jamais fait de manière aussi obsessionnelle que pendant les années trente. Sigfried Giedion a relié la théorie de la relativité d'Einstein à la peinture cubiste, et les surfaces cubistes ont été traduites en architecture par Le Corbusier pour sa Villa Stein, à Garches. Malgré l'apparition de ces concepts qui liaient l'espace et le temps, la notion d'espace continuait de renvoyer à une matière simple et amorphe, définie par ses frontières physiques. Vers la fin des années soixante, les architectes, affranchis des déterminants technologiques de l'après-guerre et sensibilisés aux récentes études linguistiques, se demandaient, en évoquant la place, la rue et l'arcade, s'ils ne constituaient pas une codification méconnue de l'espace, avec sa syntaxe et sa signification propres. Le langage précédait-il les espaces socio-économiques urbains, les accompagnait-il ou procédait-il d'eux ? L'espace était-il une condition ou une formulation ? Rien n'était moins évident que d'affirmer la préexistence du langage à ces espaces : les activités humaines laissaient en effet des traces qui pouvaient être antérieures au langage. Existait-il donc un lien entre espace et langage ; pouvait-on « lire » un espace ? Y avait-il une relation dialectique entre praxis sociale et formes spatiales ?

5. L'écart subsistait cependant entre espace idéal (le produit de processus intellectuels) et espace réel (le produit de la praxis sociale). Bien qu'une distinction de cet ordre ne soit absolument pas neutre du point de vue idéologique, nous verrons qu'elle est dans la nature de l'architecture. En conséquence, les seules qui aient abouti, parmi les tentatives de comblement de cet écart philosophique, sont celles qui faisaient intervenir des concepts historiques ou politiques, comme la « production » au sens large – celui qu'elle avait dans les premiers textes de Marx. En France et en Italie, une bonne partie de la recherche opposait l'espace « en tant que pure forme » à l'espace

« en tant que produit de la société », l'espace « en tant qu'intermédiaire » à l'espace « en tant que moyen de reproduction du mode de production ».

Cette critique politico-philosophique présentait l'avantage de proposer une approche universelle de l'espace, évitant la séparation opérée précédemment entre le « particulier » (l'espace social fragmenté), le « général » (les espaces logico-mathématiques ou intellectuels) et le « singulier » (les espaces physiques et délimités). Mais parce qu'elle donnait la priorité absolue aux processus historiques, cette approche réduisait souvent l'espace à l'un des nombreux produits de la socio-économie qui venaient perpétuer le status quo politique.<sup>1)</sup>

6. Avant de poursuivre par un examen détaillé de l'ambivalence inhérente à la définition d'espace, il peut être utile d'évoquer brièvement la manifestation particulière de l'espace qui est propre à l'architecture. Son domaine s'étend de l'universalisant « tout est architecture » à la définition a minima qu'en donne Hegel. Cette dernière interprétation mérite que l'on s'y attarde, car elle révèle une difficulté fondamentale de l'architecture. Dans l'élaboration de sa théorie esthétique <sup>2)</sup>, Hegel distinguait cinq arts, de manière classique, et leur donnait un ordre : architecture, sculpture, peinture, musique et poésie. Il commençait par l'architecture parce qu'il pensait qu'elle avait précédé les autres, à la fois conceptuellement et historiquement. L'embarras d'Hegel est frappant dans ces premières pages. Sa gêne ne résulte pas vraiment de la classification traditionnelle qu'il a adoptée, mais trouve son origine dans une question qui a hanté les architectes pendant des siècles : les caractéristiques fonctionnelles et techniques d'une maison ou d'un temple étaient-elles les moyens d'une fin qui excluait ces caractéristiques mêmes ? Où s'arrêtait la hutte et où commençait l'architecture ? Le discours architectural était-il un discours sur tout ce qui ne se rapportait pas à « l'édifice » lui-même ? Hegel concluait par l'affirmative : l'architecture était tout ce qui, dans une construction, ne renvoyait pas à l'utilité. Elle était une sorte de « supplément artistique » s'ajoutant au simple bâtiment. Mais la difficulté d'une telle argumentation apparaît dès lors que l'on tente de concevoir un édifice qui, justement, échappe à l'utilité de l'espace, un édifice qui n'aurait d'autre fin que « l'architecture ».

Bien qu'une telle question puisse manquer de pertinence, elle trouve un écho saisissant auprès de ceux qui, à intervalles réguliers, revendiquent une autonomie de l'architecture. Après plus d'un demi-siècle d'illusion scientifique et de théories systémiques qui la définissaient comme le croisement de l'industrialisation, de la sociologie, de la politique et de l'écologie, il n'est pas surprenant que certains se demandent si l'architecture peut exister sans l'obligation de devoir trouver sa signification ou sa justification, simplement en répondant à des besoins fonctionnels ou spirituels.

1. Sur ces questions, voir l'interprétation proposée par Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace*, Édition Anthropos, Paris, 1973, et les textes de Manuel Castells et du Groupe Utopie. Voir également, sur les politiques de l'espace, « Flashback », de Bernard Tschumi, dans le numéro d'octobre-novembre 1975 d'*Architectural Design*.

2. Friedrich Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art*, Vol. 1, Collection Champs, Éditions Flammarion, 1979.

## La Pyramide : de la nature de l'espace (ou La dématérialisation de l'architecture)

7. Se souciant assez peu du « supplément artistique » dont parlait Hegel, les architectes n'en sont pas pour autant venus à considérer l'édifice bâti comme le seul et unique but de leur activité. Ils ont fait preuve d'un regain d'intérêt pour l'idée de leur participation active à l'accomplissement des fonctions idéologiques et philosophiques de l'architecture. De la même façon qu'El Lissitzky et les frères Vesnine cherchaient à contester l'importance de la réalisation d'une œuvre, mettant l'accent sur une attitude architecturale, l'avant-garde s'est dès lors sentie raisonnablement libre d' « agir dans la sphère des concepts ». Cette posture des architectes pouvait se justifier par la possibilité qui leur était donnée (possibilité certes éloignée) de bâtir autre chose qu'un « simple reflet du mode de production dominant » ; une attitude comparable en cela au rejet qu'avaient témoigné les premiers artistes conceptuels à l'égard du marché de l'art comme produit de consommation, et de ses effets aliénants.

Des précédents historiques existaient en outre qui venaient conférer assez de crédibilité à ce que l'on pouvait paradoxalement décrire soit comme un retrait hors de la réalité, soit comme la conquête de territoires inconnus. Qu'est-ce que l'architecture ? , demandait déjà Boullée. *« La définirai-je, avec Vitruve, l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir comme l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture »*<sup>(3)</sup>. À l'heure où la mémoire de l'architecture redécouvre son rôle, l'histoire de l'architecture, avec ses traités et ses manifestes, est opportunément venue confirmer aux architectes que les concepts d'espace ont été engendrés tout autant par les écrits et les dessins qui s'y rapportaient que par leurs traductions en bâtiments effectivement construits.

Prenons les deux questions suivantes : « Y a-t-il une raison qui empêche de passer d'un projet pouvant être construit à un projet qui ne se soucierait que de l'idéologie et des concepts de l'architecture ? » ; et, d'autre part : « Si le travail architectural consiste à interroger la nature de l'architecture, qu'est-ce qui nous empêche de faire de cette interrogation même une œuvre d'architecture en soi ? »<sup>(4)</sup>. Si ces questions ont pu apparaître comme rhétoriques au début des années soixante-dix, très vite, l'importance accordée en architecture aux buts conceptuels connut un renouveau durable. On utilisa l'architecture comme un vecteur de communication des concepts. L'information était architecture.

3. Étienne-Louis Boullée, *Architecture, essai sur l'art*, Édition de Pérouse de Montclos, Hermann, Paris, 1968.

4. Sur la crise idéologique de l'architecture et sur l'émergence de l'architecture radicale, voir Germano Celant (cité ici) dans *The New Italian Landscape*, édition du Museum of Modern Art, New York, 1972.

L'attitude adoptée était architecture. Le programme était architecture. Les racontars étaient architecture. La réalisation était architecture. Et, inévitablement, l'architecte était architecture. Échappant aux inévitables compromis idéologiques de la construction de bâtiments, l'architecte pouvait en fin accéder une satisfaction sensuelle que ne lui procurait plus la fabrication d'objets concrets.

8. La dématérialisation de l'architecture, qui la faisait entrer dans le domaine des concepts, était d'avantage l'apanage d'une période que d'un groupe d'avant-garde en particulier. Elle évolua donc dans des directions diverses et toucha des mouvements idéologiquement aussi opposés que pouvaient l'être, par exemple, « l'architecture radicale »<sup>5</sup> et « l'architecture rationnelle »<sup>6</sup>. Mais la question qu'elle posait était fondamentale : si tout était architecture, en vertu de la décision de l'architecte, qu'est-ce qui distinguait l'architecture de toute autre activité humaine ? Cette quête d'identité révélait que la liberté de l'architecte ne coïncidait pas forcément avec celle de l'architecture.

Si l'architecture semblait s'être affranchie des contraintes socio-économiques du processus de construction, les contre-designs et manifestes radicaux n'en réintégraient pas moins de façon inévitable les circuits commerciaux des galeries et des magazines. Comme l'art conceptuel au milieu des années soixante, l'architecture semblait avoir gagné son autonomie en s'opposant au cadre institutionnel. Mais, ce faisant, elle était devenue une opposition institutionnelle, se transformant précisément en ce qu'elle tentait de combattre.

En dépit de la volonté de certains architectes d'abolir intégralement l'architecture, au nom d'une analyse politique que nous décrirons plus loin, cette recherche d'autonomie finit inévitablement par retourner vers l'architecture elle-même, parce qu'il n'existait aucun autre cadre qui puisse facilement l'accueillir. La question devint alors : « Existe-t-il une essence de l'architecture, un être qui transcende tout système social, politique et économique ? » Ce biais ontologique apportait un souffle nouveau à un concept déjà largement diffusé par les théoriciens de l'art. L'exploration du « supplément » hégélien reçut l'appui de la recherche en linguistique structurale, en France et en Italie. On recourut alors massivement à des analogies linguistiques, certaines fécondes, d'autres particulièrement naïves et fallacieuses. Deux de ces analogies occupent une place prépondérante.

9. La première des deux théories avance qu'une forme d'expansion sémantique s'empare immédiatement de ce « supplément » hégélien constitutif de l'architecture et qui vient s'ajouter au simple bâtiment. Du fait de cette expansion, ce supplément architectural n'est plus tant un fragment d'architecture que la représentation d'autre chose. L'architecture n'est alors rien d'autre que l'espace d'une représentation. Dès lors qu'on la distingue du simple édifice,

5. Mouvement initié à Florence entre 1963 et 1971 par des collectifs comme Superstudio, Archizoom, UFO, et d'autres, l'architecture radicale explorait la destruction de la culture et de ses productions. « La finalité ultime de l'architecture moderne, c'est l'élimination complète de l'architecture » (Archizoom Associati).

6. L'un des premiers événements associé à l'architecture rationnelle – et l'un des plus importants fut la XV<sup>e</sup> Triennale de Milan, organisée par Aldo Rossi et dont le catalogue, édité par Franco Angeli, avait pour titre *Architettura Razionale*, F. Angeli, Milan, 1973.

elle devient autre chose qu'elle-même : la structure sociale, le pouvoir du Souverain, l'idée de Dieu, etc.

La seconde théorie remet en question la conception de l'architecture comme un langage qui renverrait à des significations extérieures. Elle refuse l'interprétation qui en ferait la traduction en trois dimensions des valeurs sociales, car l'architecture ne serait, dans ce cas, rien d'autre que le produit de déterminants sociaux. Cette théorie affirme donc que l'objet architectural est pur langage et que l'architecture est le maniement sans fin de la grammaire et de la syntaxe du signe architectural. L'architecture rationnelle, par exemple, devient une sélection lexicale d'éléments architecturaux du passé, avec leurs oppositions, leurs contrastes et leurs redistributions. Non seulement elle renvoie à elle-même et à sa propre histoire, mais la fonction – justification existentielle de l'ouvrage – y devient virtuelle et non plus réelle. Ce langage est donc refermé sur lui-même, et l'architecture se mue en organisme véritablement autonome. Les formes ne suivent pas les fonctions mais renvoient à d'autres formes, et les fonctions sont associées à des symboles. Au bout du compte, l'architecture s'affranchit totalement de la réalité. La forme n'a pas besoin de recourir à des justifications extérieures. C'est ainsi que, dans un article critique paru dans *Oppositions*, Manfredo Tafuri a pu décrire l'architecture d'Aldo Rossi comme « un univers de signes choisis avec soin, dominé par la loi de l'exclusion qui, en réalité, commande l'expression », associant aussi le courant qu'elle représente à une « Architecture dans le boudoir », parce que le cercle qu'elle trace autour de l'expérimentation linguistique révèle une profonde affinité avec l'implacabilité obsessionnelle des écrits du marquis de Sade.<sup>7</sup>

Affranchies de la réalité, indépendantes de l'idéologie, les valeurs de l'architecture aspirent à une pureté qui n'a pas été atteinte depuis le formalisme russe des années vingt, quand cette école avançait que l'unique objet qui vaille pour la critique littéraire était le texte littéraire. Ici, la tautologie de l'architecture (c'est-à-dire une architecture qui se décrit elle-même) devient une syntaxe de signes vides, souvent issus d'un historicisme sélectif qui se concentre sur des moments particuliers de l'histoire : les débuts du mouvement moderne, le monument romain, le palais Renaissance, le château. Hérités de l'Histoire et extraits des contraintes de leur temps, ces signes, ces schémas spatiaux peuvent-ils devenir les matrices génératives d'un travail contemporain ?

- 10.** Cela n'est pas impossible. La théorie de l'architecture partage avec celle de l'art une caractéristique singulière : elle est prescriptive. La liste des signes et articulations que nous venons d'évoquer peut donc sans nul doute se révéler un modèle utile pour des architectes engagés dans une quête perpétuelle de nouvelles disciplines alliées – même s'il n'est pas évident que des systèmes de signes non verbaux, comme l'espace, puissent relever de concepts semblables à ceux qui régissent des systèmes verbaux. La véritable valeur de cette

7. « Le retour au langage est la preuve d'un échec. Il convient d'examiner dans quelle mesure un tel échec est dû à la nature intrinsèque de la discipline architecturale et dans quelle mesure il est lié à une ambiguïté non encore résolue. » Manfredo Tafuri, dans *Opposition 3* (mai 1974), où l'auteur développe une évaluation historique de l'approche théorique traditionnelle qui déplace son thème central, passant d'une critique de l'architecture à une critique de l'idéologie.

recherche réside cependant dans la question qu'elle pose sur la nature de l'architecture, plus que sur la fabrication de l'architecture. Cela n'est pas sans rappeler la quête hypothétique des origines mêmes de l'architecture – et ses effets pervers. Souvenons-nous : l'architecture, à son origine, produit-elle des copies ou des modèles ? Si elle ne peut imiter un ordre donné, peut-elle en instaurer un, que ce soit le monde ou la société ? L'architecture doit-elle se donner son propre modèle si elle n'a pas de modèle donné ? Répondre par l'affirmative, c'est inévitablement aboutir à une forme d'archétype. Mais cet archétype ne pouvant exister en dehors de l'architecture, c'est elle-même qui doit l'engendrer. De ce fait, elle devient en quelque sorte une essence qui précède l'existence. De nouveau, l'architecte est ainsi « la personne qui conçoit la forme de l'édifice sans manipuler lui-même les matériaux ». Il conçoit la pyramide, parangon suprême de la raison. L'architecture devient *cosa mentale* et la forme conçue par l'architecte garantit la domination de l'idée sur la matière.

### **Le Labyrinthe : rendre l'espace distinct** (ou l'Expérience de l'espace)

11. Dois-je pousser plus loin ma réclusion dans les galeries de la Pyramide de la raison ? Me faut-il plonger dans des profondeurs où personne ne pourra plus m'atteindre ni me comprendre, vivant parmi des correspondances abstraites plus souvent exprimées par des monologues intérieurs que par des réalités immédiates ? L'architecture – qui a commencé par construire des tombes – doit-elle retourner à la Tombe, au silence éternel d'une histoire enfin transcendée ? L'architecture doit-elle se mettre au service de fonctions illusoires et construire des espaces virtuels ? Mon voyage vers le monde abstrait du langage, dans l'univers dématérialisé des concepts, revenait à extraire l'architecture de son élément, complexe et plein de circonvolutions : l'espace. À la soustraire aux différences exaltantes entre l'abside et la nef de la cathédrale de Chartres, entre les sables de la côte atlantique et les alignements de Carnac, entre la Rue et mon Salon. L'espace est réel, car il semble affecter mes sens bien avant ma raison. La matérialité de mon corps coïncide en même temps qu'elle lutte avec la matérialité de l'espace. Mon corps porte en lui des propriétés et une détermination qui sont spatiales : haut, bas, droite, gauche, symétrie, asymétrie. Il entend tout autant qu'il voit. Et voici que se déploie contre les projections de la raison, contre la Vérité Absolue, contre la Pyramide, l'Espace Sensoriel, le Labyrinthe, le Vide. Voilà où mon corps, disloqué par le langage, la culture ou l'économie et dissocié entre les lieux réservés du sexe et de l'esprit, tente de retrouver son unité perdue, son énergie et ses impulsions, ses rythmes et ses flux...

- 12.** Cette approche purement sensorielle a constitué un motif récurrent dans la compréhension et dans l'appréciation que notre siècle a eu de l'espace. Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur les précédents dont l'architecture du vingtième siècle porte le témoignage. Qu'il nous suffise de rappeler que le discours actuel semble hésiter entre (a) les évocations d'une esthétique allemande connotée par la théorie de la Raumempfindung, selon laquelle l'espace doit être « ressenti » comme quelque chose qui affecte la nature profonde de l'homme, sous l'effet d'une Einfeldung du symbole, et (b) une conception qui fait écho au travail d'Oskar Schlemmer pour le Bauhaus, dans lequel l'espace n'est pas uniquement le moyen de l'expérience, mais également la matérialisation de la théorie. On peut prendre pour exemple l'importance accordée au mouvement dansé comme « moyen élémentaire de la réalisation d'impulsions créatrices d'espace », la danse étant perçue comme capable d'articuler et d'ordonner l'espace. Le parallèle est essentiel entre les mouvements du danseur et les moyens plus conventionnels de définir et d'articuler l'espace, tels que des murs ou des colonnes. Quand les danseurs Trisha Brown et Simone Forti réintroduisirent ce débat sur l'espace, au milieu des années soixante, il fallait que le rapport entre théorie et pratique, entre raison et perception, prenne une tournure nouvelle, et le concept de praxis théorique ne pouvait simplement rester indicatif. Il était impossible d'appliquer, en matière d'espace, le procédé qui liait art et langage. Si l'on pouvait soutenir que le discours sur l'art était de l'art et pouvait donc être exposé en tant que tel, il ne faisait en revanche aucun doute que le discours théorique sur l'espace n'était pas l'espace.

La tentative visant à déclencher une perception nouvelle de l'espace réactivait une question philosophique élémentaire. Rappel : vous vous trouvez dans un espace fermé dont la hauteur et la profondeur sont égales. Vos yeux, rien qu'en le voyant, vous donnent-ils l'indication d'un cube, sans qu'il soit besoin d'interprétation complémentaire ? Non. Vous ne voyez pas réellement le cube. Il se peut que vous voyiez un angle, ou un côté, ou le plafond – mais jamais simultanément toutes les surfaces déterminantes du cube. Vous touchez un mur. Vous entendez un écho. Mais comment allez-vous rattacher l'ensemble de ces perceptions à un même objet ? Est-ce par une opération de la raison ?

- 13.** Cette opération de la raison qui précède la perception du cube en tant que cube correspondait, par effet de miroir, au travail réalisé à cette époque par les artistes de la performance. Tandis que vos yeux vous transmettaient des informations sur les parties successives du cube, vous permettant de former le concept de cube, l'artiste vous transmettait des informations sur le concept de cube, stimulant vos sens par l'intermédiaire de la raison. Cette inversion, ce reflet dans un miroir, était essentielle, car le jeu entre la nouvelle perception d'un espace de « performance » et les moyens rationnels à l'origine de lu travail de l'artiste constituait aussi un aspect caractéristique du

processus architectural : dans les mécanismes de la perception d'un espace distinct, c'est-à-dire l'espace complet de la performance, qui comprenait les mouvements, les pensées, les indications données par les acteurs, autant que le contexte social et physique à l'intérieur duquel ils se produisaient. Mais l'aspect le plus intéressant d'une telle performance était le débat sous-jacent sur la « nature de l'espace » en général, par opposition à la délimitation et à la perception d'espaces distincts en particulier.

C'est dans les travaux des années soixante et soixante-dix que cette distinction étymologique récurrente apparaît avec le plus de force. Réduits à la froide sobriété de six plans définissant les limites d'un cube plus ou moins régulier, les espaces conçus par Bruce Nauman, Doug Wheeler, Robert Irwin ou Michael Asher ne jouent pas d'articulations spatiales élaborées. Ils mettent l'accent sur autre chose. En restreignant la perception visuelle et physique aux stimuli les plus faibles, ils transforment l'expérience attendue de l'espace en quelque chose de totalement différent. Le spectateur, presque entièrement privé d'éléments de définition sensorielle, est inévitablement renvoyé à lui-même. Pour emprunter la terminologie de Germano Celant, dans « l'espace pauvre », les « participants » ne peuvent trouver d'autre sujet qu'eux-mêmes, conscients seulement des productions de leur imagination et de leurs pulsations cardiaques, uniquement capables de réagir aux signaux de faible intensité émis par leur propre corps. La matérialité du corps coïncide avec la matérialité de l'espace. Par une série d'exclusions qui ne deviennent significatives que par opposition avec un espace extérieur distant, et avec le contexte social, le sujet est limité à « l'expérience de sa propre expérience ».

- 14.** D'un point de vue théorique, peu importe que l'on envisage ces espaces comme des réminiscences des espaces béhavioristes du début du vingtième siècle (par lesquels on espérait pouvoir influencer le comportement des gens), ou comme un nouvel écho à la théorie de la Raumempfindung, désormais débarrassée de ses connotations morales et esthétiques. Ce qui compte, c'est la dualité de leur contenu. Car leur façon de « rendre l'espace distinct » (de définir l'espace en particulier) n'est là que pour renvoyer à une lecture de la « nature de l'espace » lui-même. Par opposition à la Pyramide de la raison précédemment décrite, les recoins obscurs de l'expérience ne sont pas sans ressemblance avec un Labyrinthe où toutes les sensations, toutes les perceptions sont amplifiées – mais où aucune vision d'ensemble n'est là pour fournir un indice quant à la manière d'en sortir. Une conscience intermittente n'aide que faiblement, car la perception, dans le Labyrinthe, présuppose l'immédiateté. Contrairement à la distinction classique opérée par Hegel entre le moment de la perception et le moment de l'expérience (quand la conscience fait d'un objet perçu un nouvel objet), le Labyrinthe métaphorique implique que le premier moment de la perception porte déjà en lui l'expérience.

Il ne serait pas surprenant, en conséquence, qu'il n'existe aucun moyen de

sortir du Labyrinthe. Dans son ouvrage consacré à Georges Bataille,<sup>8</sup> Denis Hollier souligne que, de Bacon à Leibniz, le Labyrinthe a été associé au désir de sortir, et la science envisagée comme le moyen de trouver cette sortie. Rejetant une telle interprétation, Bataille suggérait qu'elle avait seulement pour effet de transformer le Labyrinthe en une banale prison. Le sens traditionnel de la métaphore s'en trouvait renversé : on ne sait jamais si l'on se trouve ou non à l'intérieur, puisque qu'on ne peut l'embrasser d'un seul regard. Exactement comme le langage nous donne des mots qui nous encerclent, mais que nous utilisons pour briser cette enceinte dont ils nous entourent, le Labyrinthe de l'expérience débordait d'ouvertures qui ne révélaient pas si elles ouvraient vers son extérieur ou sur son intérieur.

## La Pyramide et le Labyrinthe : le paradoxe de l'architecture

- 15.** Isoler des zones de préoccupation spécifiques (comme opposer par exemple le jeu rationnel du langage à l'expérience des sens) constituerait un exercice fastidieux s'il devait conduire à une confrontation naïve entre corps et esprit. L'avant-garde de l'architecture a bien assez souvent livré bataille sur des alternatives qui semblaient s'opposer : structure et chaos, ornementation et pureté, permanence et changement, raison et intuition. Et il s'est avéré fréquemment que ces alternatives étaient en fait complémentaires : notre analyse de la dématérialisation de l'architecture dans sa forme ontologique (la Pyramide) et de l'expérience sensuelle (le Labyrinthe) ne fait pas exception. Mais si l'existence d'une telle équation ne soulève aucune hésitation quant à la complémentarité de ses termes, elle pose à n'en pas douter une question : comment pareilles équations sauraient-elles rompre et dépasser le cercle vicieux de termes qui ne parlent que d'eux-mêmes ?

La réponse réside peut-être dans le contexte dans lequel l'équation est posée. On reproche souvent aux analyses voire aux réalisations qui se concentrent sur la nature spécifique de l'architecture d'être « parallèles », c'est-à-dire de se plier et de se déplier dans un monde de Pangloss dont les forces sociales et économiques sont opportunément absentes. Sans impact sur ces forces déterminantes de la production, elles ne constituent qu'une forme inoffensive d'expression individuelle. Pour éviter cette objection, nous examinerons donc brièvement les caractéristiques ambiguës des rapports qu'entretiennent architecture et politique

- 16.** La relation entre architecture et politique a fait l'objet, au fil des années, de nombreuses recherches. Le rôle de l'architecture et de l'urbanisme a été analysé comme la projection au sol de l'image des institutions sociales, comme la traduction fidèle en villes ou en bâtiments des structures de la société. Ces analyses soulignent la difficulté qu'a l'architecture à agir comme instrument

8. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, dont la lecture a inspiré ici l'opposition entre le Labyrinthe et la Pyramide. Voir également Georges Bataille : *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957 ainsi que « L'Expérience intérieure », dans ses *Œuvres Complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1971.

politique. Convoquant avec nostalgie le cri de ralliement un peu étouffé des « condensateurs sociaux » révolutionnaires dans la Russie des années vingt, certains ont pu prôner l'utilisation de l'espace comme outil pacifique de transformation sociale, comme un moyen de modifier le rapport entre l'individu et la société en fabriquant de nouveaux modes de vie. Mais les « clubs » et autres bâtiments communautaires qui étaient proposés présupposaient non seulement l'existence d'une société révolutionnaire, mais exigeaient aussi la croyance aveugle en une lecture du béhaviorisme selon laquelle le comportement d'un individu pouvait être influencé par l'organisation de l'espace. Les révolutionnaires de l'architecture, conscients que l'organisation spatiale pouvait certes modifier temporairement le comportement d'un groupe ou d'un individu, mais n'impliquait pas de changement dans la structure socio-économique d'une société réactionnaire, continuèrent de chercher ailleurs de meilleures bases. Leurs tentatives pour trouver à l'architecture un rôle qui soit sinon révolutionnaire, du moins socialement agissant, culminèrent dans les années qui suivirent les événements de Mai 68, avec les bâtiments dits de « guérilla ». La valeur symbolique et exemplaire de ces derniers résidait dans leur détournement de l'espace urbain et non dans l'aspect de ce qui était construit. Sur le front culturel, le mouvement « radical » italien concevait le projet d'une destruction des systèmes de valeurs établis, à la manière surréaliste. Ce pré-requis nihiliste du changement économique et social constituait une tentative désespérée d'utiliser les moyens d'expression de l'architecte pour dénoncer les orientations prises par les institutions en les traduisant en termes architecturaux : « vérifier où allait le système », dans une approche pleine d'ironie, en concevant les villes d'un futur sans espoir.

Sans surprise, c'est la question du système de production qui conduisit finalement à des propositions plus réalistes. Visant à une redistribution de la division capitaliste du travail, ces propositions cherchaient à comprendre de manière nouvelle le rôle des techniciens dans la construction, dans le cadre d'un partenariat réfléchi, directement inscrit dans le cycle de production, déplaçant ainsi le concept d'architecture vers l'organisation générale des processus de construction.

- 17.** C'est pourtant la position bien peu réelle (ou bien peu réaliste) de l'artiste ou de l'architecte qui pourrait constituer leur réalité même. Exception faite de la dernière position évoquée ci-dessus, la plupart des approches politiques pâtissaient de l'isolement des écoles d'architecture qui tentaient d'offrir à la révolution leur connaissance de l'environnement. L'architecture selon Hegel (le « supplément ») n'avait pas, semble-t-il, l'étoffe révolutionnaire requise. Ou l'avait-elle, après tout ? L'architecture recèle-t-elle, dans son isolement si ancien, davantage de pouvoir révolutionnaire que toutes ses transpositions dans les réalités objectives de l'industrie de la construction et de l'habitat social ? Est-ce précisément dans l'absence de fonction de l'architecture que se

trouve sa fonction sociale ? Il se pourrait en définitive que l'architecture n'ait guère d'autre raison d'être.

De même que les surréalistes peinaient à trouver le juste compromis entre scandale et approbation sociale, l'architecture semble n'avoir guère de choix entre autonomie et responsabilité, entre l'anachronisme radical d'un Friedrich Schiller montrant « le courage de parler des roses » et la société. Si l'œuvre architecturale renonce à son autonomie en reconnaissant sa dépendance idéologique et financière latente, elle accepte les mécanismes de la société. Si elle se sanctuarise dans une posture relevant de l'art pour l'art, elle n'échappe pas à sa catégorisation dans les stéréotypes idéologiques.

Il semble donc que l'architecture soit en mesure de survivre seulement lorsqu'elle sauvegarde sa nature en rejetant la forme que la société attend d'elle. Je dirais, par conséquent, qu'il n'y a jamais eu lieu de douter de la nécessité de l'architecture, parce que la nécessité de l'architecture est sa non-nécessité. Elle est inutile, mais elle l'est de manière radicale. Sa radicalité constitue sa force même dans une société du profit triomphant. Plutôt qu'un supplément artistique confus ou que la caution culturelle de manipulations financières, l'architecture est semblable aux feux d'artifice dans le sens où, comme l'a écrit Theodor Adorno, ces « apparaissants empiriques produisent un plaisir qui ne peut être ni acheté ni vendu, qui n'a pas de valeur marchande et ne peut être intégré dans le cycle de production »<sup>9</sup>.

- 18.** On ne sera donc pas surpris que la non-nécessité de l'architecture la renvoie à elle-même, dans son indispensable solitude. Si son rôle n'est pas défini par la société, alors l'architecture devra, seule, le définir. Jusqu'en 1750, l'espace architectural pouvait s'appuyer sur le paradigme de précédents anciens. Au-delà de cette date et jusqu'à tard au vingtième siècle, cette source d'unité classique fut progressivement remplacée par les programmes socialement déterminés. Au vu de la polarisation entre le discours ontologique d'une part et l'expérience sensuelle d'autre part, j'ai parfaitement conscience que toute proposition selon laquelle ils formeraient désormais les deux termes mutuellement exclusifs mais inséparables de l'architecture demande à être clarifiée. Il nous faut commencer en décrivant l'apparente impossibilité d'échapper au paradoxe entre la Pyramide des concepts et le Labyrinthe de l'expérience, entre l'immatérialité de l'architecture comme concept et sa matérialité comme présence.

Pour répéter ce que j'ai déjà dit, le paradoxe ne relève pas de l'impossibilité de percevoir à la fois le concept architectural (les six faces du cube) et l'espace réel, mais bien de l'impossibilité qu'il y a à interroger la nature de l'espace et, dans le même temps, à faire l'expérience d'un espace réel ou à le construire. Sauf à rechercher une échappatoire à l'architecture dans l'organisation globale des processus de la construction, le paradoxe persiste : l'architecture

9. Bernard Tschumi, « Fireworks », 1974. Extrait de *A Space : A Thousand Words*, Royal College of Art Gallery, Londres, 1975.

« Oui, de même que toutes les forces érotiques contenues dans votre mouvement se sont consumées en vain, l'architecture doit être conçue, érigée et brûlée en vain. La plus grande de toutes les architectures est celle des feux d'artifice : ils démontrent parfaitement la consommation gratuite du plaisir. » (Voir aussi les textes de Theodor Adorno et de Jean-François Lyotard sur la pyrotechnie.)

est composée de deux termes qui sont interdépendants mais mutuellement exclusifs. En effet, l'architecture constitue la réalité de l'expérience alors que cette réalité vient bloquer la vision d'ensemble. Et l'architecture constitue l'abstraction de la vérité absolue alors que cette vérité vient bloquer la sensation. Nous ne pouvons à la fois ressentir et penser que nous ressentons. « Le concept de chien n'aboie pas »<sup>(10)</sup> ; le concept d'espace n'est pas dans l'espace.

De manière analogue, la réalisation d'une construction architecturale (un édifice bâti) va à l'encontre de la théorie architecturale en même temps qu'elle en est le produit. Théorie et praxis peuvent bien entretenir une relation dialectique : il n'en reste pas moins que, dans l'espace, la traduction du concept, la victoire de la réalité sur l'abstraction, débouche sur la dissolution de cette dialectique et sur une proposition incomplète. En réalité, cela signifie que, pour la première fois peut-être dans l'Histoire, l'architecture ne peut jamais être. L'effet des grandes batailles du progrès social s'en trouve oblitéré, de même que la sécurité des archétypes. Définie par son propre questionnement, l'architecture est toujours l'expression d'une lacune, d'une carence, d'un inachèvement. Il lui manque toujours quelque chose, soit la réalité, soit le concept. L'architecture est à la fois être et non-être. La seule alternative au paradoxe est le silence, une assertion définitive et nihiliste qui pourrait offrir à l'histoire de l'architecture moderne son ultime mot de la fin, son autodestruction.

- 19.** Avant d'achever cette rapide exploration de l'architecture en tant que paradoxe, on serait tenté de suggérer un moyen d'accepter le paradoxe tout en refusant le silence qu'il semble imposer. Cette conclusion sera peut-être intolérable aux philosophes, dans la mesure où elle modifie le sujet de l'architecture, vous et moi. Elle pourra être insupportable aux scientifiques, qui veulent maîtriser le sujet de la science. Elle sera peut-être inacceptable pour les artistes, qui veulent objectiver le sujet.

Examinons tout d'abord le Labyrinthe. Au fil de ce développement, nous avons suggéré que le Labyrinthe se dévoile comme une lente histoire de l'espace, mais qu'une révélation intégrale du Labyrinthe est historiquement impossible, faute de disposer d'un point de transcendance dans le temps. Nous pouvons apporter notre contribution au Labyrinthe et partager ses principes fondamentaux, mais notre perception ne participe du Labyrinthe que lorsqu'elle se manifeste. Personne ne peut jamais le voir en totalité, ni jamais l'exprimer. Chacun est condamné au Labyrinthe et nul ne peut en sortir pour le voir en entier. Mais souvenons-nous qu'Icare s'en est éloigné en s'envolant vers le soleil. Le moyen de sortir du Labyrinthe serait-il donc, en définitive, de construire la Pyramide, en projetant le sujet vers une forme d'objectivité transcendantale ? Malheureusement non. On ne peut dominer le Labyrinthe. Le sommet de la Pyramide est un lieu imaginaire – et Icare est tombé. La nature du Labyrinthe est ainsi faite qu'il nourrit des rêves qui incluent le rêve même de la Pyramide.

**20.** Mais la véritable importance du Labyrinthe (et de l'expérience de l'espace qu'il autorise) est ailleurs. La Pyramide, l'analyse de l'objet architectural, sa décomposition en formes et en éléments, tout cela est totalement coupé de la question du sujet. Comme la praxis de l'espace évoquée précédemment, la réalité sensorielle de l'architecture n'est pas éprouvée comme un objet abstrait déjà transformé par la conscience, mais comme une activité humaine concrète et immédiate, comme une praxis dans toute sa subjectivité. L'importance accordée au sujet va clairement à l'encontre de toutes les tentatives philosophiques et historiques d'objectiver la perception instantanée de la réalité, par exemple dans les rapports de production. Évoquer le Labyrinthe et sa praxis, c'est ici insister sur ses aspects subjectifs : une affaire personnelle qui requiert une expérience immédiate. Contrastant avec l'*Erfahrung* hégélienne et voisine de « l'expérience intérieure » de Bataille, cette immédiateté jette un pont entre le plaisir des sens et la raison. Elle introduit de nouvelles articulations entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace privé et l'espace public. Elle suscite de nouvelles oppositions entre les termes dissociés et de nouvelles relations entre les espaces homogènes, sans pour autant accorder la primauté au terme expérientiel. Car c'est seulement en admettant la règle de l'architecture que le sujet de l'espace pourra accéder à la sensualité de ce dernier et à la profondeur de l'expérience. Comme l'érotisme, l'architecture a besoin à la fois de norme et d'excès.

**21.** Les répercussions de cette « expérience » pourraient bien aller très au-delà de l'individu qui en est le « sujet ». Tirillée entre la rationalité et l'exigence d'irrationalité, notre société évolue vers d'autres attitudes. Si le couple norme-excès en est l'un des symptômes, il nous faudra peut-être bientôt considérer l'architecture comme le complément indispensable de cette praxis qui se modifie. Par le passé, l'architecture offrait à la société des métaphores linguistiques (le Château, la Structure, le Labyrinthe). Elle pourrait bien, aujourd'hui, lui apporter son modèle culturel.

Aussi longtemps que la pratique sociale rejette le paradoxe entre espace idéal et espace réel, l'imagination (c'est-à-dire, l'expérience intérieure) est peut-être le seul moyen qui permette de la transcender. En changeant les attitudes qui prévalent dans le rapport à l'espace et à son sujet, ce rêve d'un au-delà du paradoxe peut même offrir les conditions d'un renouvellement des comportements sociaux. De la même façon que l'érotisme est davantage le plaisir de l'excès que l'excès de plaisir, la solution du paradoxe est le mélange imaginaire entre la règle de l'architecture et l'expérience du plaisir. Le Paradoxe Architectural.