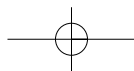
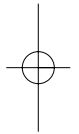
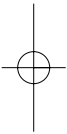


CONCLUSION



ÉPREUVES CRITIQUES ET PREUVES

ANDRÉ SAUVAGE

[écrit en 2004]

« La critique, même lorsqu'elle est injuste, à plus forte raison lorsqu'elle est impartiale, est indispensable à l'artiste parce qu'elle l'oblige à réfléchir, à comparer et plus tard, à se réformer, elle lui est toujours utile »

Paul PLANAT, *La Construction moderne*, 1987.

« Rien n'entre plus difficilement dans l'esprit du monde, et même dans celui de la critique, que cette incompetence de l'auteur à l'égard de son œuvre, une fois produite. »

Paul VALÉRY

Des incertitudes et des perspectives éclairantes, vertueuses, des intérêts pour la critique architecturale, nous en avons amassé avec ces rencontres stimulantes¹. Et pourtant, nous restons pantois face à ce grand paradoxe contemporain. À l'époque du consommable, tout serait bien, bon et beau pourvu que le marché le confirme, que l'on en ait bien travaillé l'emballage ? Sans référence discriminante autre, la glorieuse incertitude de l'art tendrait-elle à faire taire la critique, la considérer comme un vil exercice, blâmable parce qu'enrobée de ce soupçon d'impuissance déjà si bien souligné par Flaubert persiflant qu'on « fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art » ? Plus largement, cet état de faiblesse de la critique, architecturale notamment, ne constituerait-il pas le symptôme d'une fin d'époque : celle d'une emprise scientifique, voire d'un positivisme plus enclin à se complaire dans la dissection entêtée et sans fin que dans l'effort de penser globalement la qualité d'un ouvrage ? Si, comme l'affirme Collins, la profession d'architecte ne comprend pas de professionnels du jugement, faut-il pour autant considérer, comme certains le soutiennent², que cette absence d'activité serait propre à rendre illégitime tout critique non architecte ? Sans référence au milieu, la critique ne serait-elle pas supplantée par ce qui tend à devenir des lieux communs contemporains : l'évaluation, la communication ? Voire, cette rétention critique ne sortirait-elle pas des flancs de ce « ventre

mou contemporain » de l'opinion consistant à feindre la tolérance et laisser filer les productions qui touchent les paysages urbains parce que « c'est démocratique », parce qu'il ne faut pas accentuer les affres des deuils³, parce que l'on ne tient pas à se fourvoyer dans des jugements qui, peu ou prou, se trouveraient ensuite désavoués, parce que le tri entre usages et suffrages (les seuls qui fondent la critique) suppose une armature théorique légitime avec des liens parfois clairs (Benedetto Croce et Bruno Zevi), moins lisibles aujourd'hui, raisons parmi d'autres de ne plus savoir à quel saint patron du jugement se vouer ?

La critique pose question parce qu'elle semble connaître des fluctuations historiques fortes, mais aussi parce que, probablement, elle s'interroge et doute de ce qui en fait le cœur. Nous proposons de revenir sur ces deux volets, non sans lier la question des difficultés à celle de la nécessité de les surmonter, les dépasser ou les déplacer pour en retrouver le sel.

POSITIONNEMENTS « POLITIQUES »
DE LA CRITIQUE ARCHITECTURALE

Mettre entre guillemets cette notion de politique vise à poser un signal, une alerte et rejoindre Marcel Cornu⁴. Nullement entendue au sens de la sociologie politique, l'idée de politique renvoie à une vision plus anthropologique de la vie sociale ; tout : idées, édifices, industries... et donc le jugement d'un produit d'architecture émerge dans un contexte social, il se trouve affecté, « pris » dans une conjoncture singulière. On peut se demander en effet si le monde des architectes ne se trouve pas à la croisée de chemins. La réception de la critique peut contribuer d'un côté, à la consolidation d'un univers de confrères, à la pacification et la légitimation communautaire du corps des architectes (contre les maîtres d'œuvre, les grandes entreprises...) ; mais de l'autre, la critique ne les désagrège-t-elle pas en reproduisant du classement ? La critique n'instaure-t-elle pas une forme de menace pour un « état » architectural installé, usagers et producteurs tentant d'avoir prise, selon leur convenance, sur les productions et les transformations du monde à produire ? L'architecte n'a-t-il pas été cloué au pilori dans les années soixante-dix, pour cause d'attention défaillante aux habitants ? Il a été aussi mis en cause pour

une maîtrise techno-économique du chantier discutable. N'a-t-il pas subi douloureusement une sorte de déclassement social en même temps que l'assèchement des marchés des années quatre-vingt-quinze ? Avec la fin de l'État providence grand fournisseur de marchés, avec la fin des classements par référence aux grands prix académiques et l'arrivée des architectes européens rompus aux techniques les plus performantes, ce n'est sûrement pas le crépuscule de l'histoire des architectes, mais peut être l'aube de configurations productives qui s'annoncent plus ou moins problématiques. Cette critique qui a le souci de se placer au-delà des polémiques du champ des professionnels ne peut en conjurer le risque. Tenter de s'en affranchir guide le labeur du critique vers l'architecture et ses œuvres, et l'inscrit dans deux sens socialement opposés, inspirés par deux orientations politiques différentes.

Une politique anachronique de la critique architecturale.

« Le temps est l'architecte. Le peuple en est le maçon. »

Victor Hugo

Cette critique se trouve portée – ou déportée – par une diachronie qui l'éloigne du temps de l'apparition de l'édifice visé par la critique. Ce temps qui a passé désagrège les circonstances qui rendaient celui-ci sans doute intelligible et si proche à la fois, du fait qu'il soit émergé d'une « gangue commune » pétrie des conflits de communautés de décision, d'orientation et de gestion de sa construction, des collaborations et compétitions qui ont présidé à sa conception et sa construction. Les protagonistes qui pouvaient développer des controverses à son propos ne sont plus là... ou sont tout simplement las et âgés, ne mènent plus le même combat acharné pour « tenir » une position dans la communauté architecturale. Le lancement d'un produit, l'apparition d'un ouvrage constitue un moment privilégié et délicat pour tous. Et si « être contesté, c'est déjà être constaté ! » pour Hugo, néanmoins la critique positive s'avère de meilleur augure que l'autre. Être appuyé par la critique qui configure un public au produit constituent une étape nécessaire dans l'élaboration d'une œuvre. Et tous s'accordent dans les textes que nous présentons à souligner les écueils, les difficultés qui surgissent quand, à la controverse s'ajoute la polémique⁵. « Prendre le temps » de porter un

jugement consiste à éviter de faire des vagues, à suivre l'opinion publique saisie par la surprise, la nouveauté, une émotion fugitive... Du reste cette perspective anachronique frise le renoncement critique au prétexte que « n'est-ce pas facile, en visitant une exposition d'art, d'y jouer l'humoriste ou le critique impitoyable [...] les mots passent, l'œuvre reste et le moment de la justice arrive⁶ ». En somme, cette politique anachronique de la critique permet à l'(H)istoire de juger dit-on, de faire « son œuvre ». Pour reprendre André Comte-Sponville⁷, il faudrait considérer la tradition comme jugement, comme histoire jugée, nous pensons plutôt un jugement institué, au sens où il s'impose socialement, de réputation, bref une opinion dominante, une renommée attestée qui peut – la plupart du temps, mais pas systématiquement – s'appuyer sur du jugement bien fondé.

L'affaiblissement du crédit porté à cette politique conservatrice de la critique proviendrait notamment du fait que la modernité accélère la production architecturale, tout autant que l'obsolescence et la disparition de nombreux ouvrages modernes. Elle se montre aussi débordée par la montée du tout patrimoine qui tend à affecter une valeur à tout ouvrage dès lors qu'il a été le cadre de vie d'aïeux pour lesquels on se sent des dettes ; on a pris l'habitude de s'en soulager, sinon de s'en libérer par la conservation de mémoriaux bâtis. Elle opérerait à l'instar d'un bassin de sédimentation, sans raison apparente. Correct ou non, l'enregistrement final n'éclairerait pas les processus par lesquels l'œuvre serait consacrée comme telle.

Une politique progressiste de la critique architecturale
Cette fois, la critique s'exerce immédiatement, en synchronie avec l'apparition de l'édifice ; il s'agirait alors d'interroger l'hypothèse d'une possible « insularité de la critique » par rapport à la conjoncture sociale dans laquelle émerge l'édifice, la place, le produit architectonique ; le jugement pourrait être menacé, dans ce cas, de se fracasser sur deux redoutables écueils.
Le premier écueil conduit à se tromper lourdement pour des raisons différentes. Par naïveté tout d'abord, le critique se trouverait pris dans l'opinion dominante, il adhérerait aux goûts du temps, à ce qui flatte ou tout simplement tendrait à juger les ouvrages comme s'il avait l'assurance qu'avec eux on avait trouvé la pierre philosophale de l'architecture. Chacun pourrait retrouver

des jugements proférés de manière péremptoire et qui se trouvent totalement désavoués quelques années après. Ensuite, le jugement serait porté par une « intention stratégique seconde » pour reprendre les termes de Ève Chiapello et Luc Boltanski⁸. Visée stratégique qui serait mue par des intentions inavouées : faire aimer, faire vendre, faire ou se faire admirer... Visée manipulatrice, elle s'approche du déni de la critique, pour s'adonner à conforter un phénomène social de reconnaissance, le cercle des complices, non pas public exigeant éveillé de l'œuvre mais plutôt adeptes fidèles, groupies... Bref, menace de choir dans une hagiographie promotionnelle dénoncée par Bernard Huet ou Michel Ragon et qui conduit Frédéric Edelmann du *Monde* à organiser sa « kénose », « sa fuite au désert » pour échapper aux rets des architectes⁹, question qui ne cesse de tarauder ces auteurs¹⁰.

L'autre écueil s'érige autour d'une critique sans concession pour dérailler dans une « affaire » controversée. Plusieurs insistent sur les rétorsions et les rapports de loi qui participent d'une autre érosion de la critique. Comme l'écrit Pierre Vago¹¹ « heureux d'être publiés et sans doute d'être loués, ils ne supportent pas la moindre réserve... Il est arrivé qu'une critique de ce genre ait provoqué des réactions... allant au refus de faire paraître les œuvres futures de l'auteur offensé. Or, c'est priver une revue d'architecture de son pain quotidien¹² ». La critique met également en cause des intérêts économiques. Toujours selon le même, « il y a aussi les intérêts et les "droits" des entreprises, des fabricants de matériaux ou détenteurs de systèmes brevetés, qui constituent un frein non négligeable, non seulement parce que l'équilibre de toute revue repose en grande partie sur la publicité commerciale, mais aussi parce qu'une critique peut constituer, dans certaines circonstances, un préjudice d'ordre commercial pouvant donner lieu à poursuite et demande de dommages et intérêts. »

Se mettent probablement alors en place les mécanismes dramatiques de « l'affaire » au sens où Luc Boltanski¹³ nous montre que ce régime d'action va dérapier de la sphère sociale dans le contentieux. L'article critique n'est plus seulement un jugement argumenté issu d'une délibération sereine dans une communauté de pairs, mais une injustice construite comme une dénonciation publique, prenant l'opinion à témoin, menaçant le crédit de l'architecte, son accès aux marchés etc. L'organe qui accueille dans ses

colonnes des critiques sans concessions... endosserait le rôle du dénonciateur. Le bâti devenu la cible de la critique métamorphoserait l'architecte concepteur en victime. Le troisième protagoniste, le censeur auteur du jugement critique publié prend l'allure de l'offenseur, du persécuteur. Cette « affaire » qui peut s'installer au cœur de la politique de la critique progressiste d'architecture représente bien un conflit, une dispute puisque l'accusateur et le censeur vont se défendre à leur tour, en tentant de démontrer, preuves accumulées à l'appui, qu'au-delà d'un parti pris de « règlement de comptes », il s'agit de la défense de la qualité architecturale, de l'intérêt de tous. Quant au dernier acteur de l'affaire, le juge, il peut être variable ; « la victime » d'abord qui se fait justice elle-même ; c'est le sens de la première citation de Vago ; plus communément, elle saisit la justice, ce qu'illustre la seconde réaction notée par le même.

Peut-on construire une extériorité de la critique ?

Nous étions en effet jusque-là dans une position à peu près claire. Depuis la période d'intronisation du capitalisme, « les activités littéraires et artistiques étaient restées en marge [...] ou étaient entrées en opposition avec lui, l'œuvre d'art étant par construction et par principe sans prix, même si les nécessités matérielles obligeaient à la proposer sur un marché¹⁴ ». Parce que situé sur un registre esthétique, le beau généré par quelque génie souvent maudit, sacré, vaurien (vaut rien), méconnu, inscrivait des œuvres fulgurantes dans le plus pur désintéressement. Cette posture faisait postérieurement l'admiration de l'intelligentsia. Mais, la situation a profondément changé dans la première moitié des années quatre-vingt. Les critiques de l'authenticité ont « contribué à discréditer le rejet artiste des biens de consommation, du confort, de la "médiocrité quotidienne" – assimilée à une pose démodée – et plus généralement à délivrer nombre d'intellectuels de ce qui était pour eux, dans les années d'après-guerre, à la fois une contrainte ascétique et un point d'honneur : le mépris de l'argent et du confort qu'il procure¹⁵ ». En somme tous sont englobés dans le même monde capitaliste, celui dominé par la morale du confort et de l'aisance qu'il propose. Ces quelques bribes suggéreraient l'impossibilité de l'extériorité, les freins de la perte, force efficace d'édulcoration, d'annihilation de la perspective critique. Faut-il alors voir dans cette stratégie

d'englobement d'un système, la signature de l'acte de décès de la critique artiste, et notamment celle de l'architecture ?

Loin de nous l'idée selon laquelle tous seraient jugulés par ces deux écueils. L'invocation des seules dimensions sociales est impuissante à rendre compte de la léthargie de la critique architecturale. Une autre raison qui échappe à ce qu'on pourrait dénommer une sociocritique, interroge directement la capacité de juger.

VERS UN CERCLE VERTUEUX DE LA CRITIQUE ?

L'interprétation

« Celui qui est capable d'interpréter une œuvre construite en adoptant tel point de vue ou tel autre peut apporter un enrichissement, un stimulant complémentaire à cette œuvre » explique Jürgen Joedicke¹⁶. Sans entrer dans un ergotage rhétorique, convenons d'abord avec Pareyson¹⁷ que le jugement n'est nullement l'interprétation. Celle-ci constitue en définitive une forme de contemplation active, créatrice. Cette relation passe par une « activité intense et laborieuse » qui travaille à la conversion de cette personne étrangère à l'œuvre en un public ; ce public peut être visé, intégré à l'œuvre même. « L'interprétation en tant que mouvement est désir de connaître et effort d'attention et par conséquent, inspection infatigable et difficile à contenter, abandonnée à l'incertitude des tentatives... » Ainsi, ce processus d'appropriation d'une œuvre architecturale peut activer, perpétuer la capacité créatrice de ceux qui la fréquentent, des habitants qui l'occupent. N'est-ce pas de cette interprétation dont il s'agit lorsque Philippe Boudon analyse le Pessac de Le Corbusier¹⁸ et qu'il découvre comment les habitants ont, chacun pour leur compte, donné une actualisation qui leur est personnelle de l'œuvre ; et pour reprendre Eupalinos, « le beau nous pousse, nous conduit quelque part : à recréer tout au moins en nous, par contemplation, la forme belle, nous devenons architectes ». Cette action est tout à fait comparable à une réinterprétation contemporaine de *Médée* ou d'un morceau de Bach. Mais ceci ne peut fonder, à notre sens, la critique.

Des voies d'identification de l'œuvre

« Dis-moi, n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? »

Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'architecte*, 1924

Comme en témoignent plusieurs des auteurs qui s'expriment ici, appliquer cette faculté de jugement ne se réduit pas non plus à se satisfaire en parlant de goût¹⁹ qui ne fait qu'enregistrer l'émotion ou afficher ses préférences. Si l'expression brutale de Kant du rejet du goût ferme une voie, il nous semble pourtant intéressant de réouvrir la question de notre confrontation complexe à l'œuvre d'art²⁰ : corps à corps, à vue d'œil.

La voie pragmatiste de John Dewey²¹

La voie d'un criticisme kantien n'a-t-elle pas eu comme conséquence de placer l'art ailleurs, dans un monde de privilèges, de « liberté » absolue ? Conçu comme sorti de l'esprit des génies qui donnent des règles forcément inédites et originales par définition, cet art prend des allures sacrées, que les sociétés placeraient en marge, dans les musées, les théâtres ou les salles de concert, voire les consacraient par la « muséification ». Les œuvres seraient repérables socialement par le fait qu'elles se soustrairaient ainsi au goût des gens ordinaires, proposées à l'appréciation et à la délectation des seules élites, deviendraient sacrées donc intouchables. Dewey dénonce la collusion de cette pensée avec la montée du capitalisme qui « a eu une influence primordiale sur le développement du musée comme foyer pour accueillir les œuvres d'art et sur l'idée que celles-ci sont à séparer de la vie quotidienne²² ».

Dans cette entreprise visant à faire descendre l'art de l'Olympe où la critique kantienne, savante semble avoir largement contribué à le hisser, Dewey soutient à l'inverse que les œuvres ne se révèlent comme telles « qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience », laquelle se résume dans « l'interaction d'un organisme (et non pas du seul sujet mental) avec son environnement, un environnement aussi bien humain que physique qui inclut les matériaux des traditions et des institutions aussi bien que le contexte immédiat²³ ». À une galerie de produits artistiques rangés, sacrés et soumis à une

appréciation analytique et savante Dewey oppose, en inspirateur pragmatiste, la relation fulgurante et vivante, qui fait sens pour chacun sans être une jouissance épuisée. Elle serait plutôt cette expérience où le « passage du trouble à l'harmonie est le moment de la vie le plus intense », moment éphémère, instable mais à ses yeux nécessaire car ni le chaos ni la répétition d'une même expérience ne sauraient maintenir cette intensité de la délectation esthétique.

La critique de l'art, et notamment de l'architecture, ne saurait faire l'économie de cette expérience personnelle, ontologique et sensible. On n'en veut pour illustration que cette réflexion de deux jurés de concours d'une école d'architecture, directeur et enseignant architectes, à la veille de l'exercice. « Je vais me mettre là, à la place d'un usager, qui ne connaît pas l'école, qui veut aller à la bibliothèque, et je vais faire le parcours. Ma manière d'entrer dans le projet, c'est de raconter des histoires possibles, je fonde certains scénarios, je regarde comment cela se déroule, qu'est-ce qu'il rencontre sur son parcours. [...] On pourrait penser que c'est de la fonctionnalité, mais pas seulement parce que quand je vais là, est-ce que j'ai un plaisir d'architecture, qu'est-ce que je traverse comme espace ? Suis-je dans un boyau, un escalier monumental, est-ce que je sens la lumière, l'air frais ? » En d'autres termes, l'architecture devrait être appréciée comme industrie architectonique²⁴ favorisant une dynamique cinétique utile et fonctionnelle, comme espace stimulant les plaisirs des sens²⁵, suscitant de l'agréable ou non : la sociabilité, la convivialité, l'urbanité.

N'en déplaise à Kant et à ses émules, cette critique permettrait de situer la réception et l'appréciation, les échos du sentiment vital dans cette relation intime et nécessaire. Et nous retrouverons certains aspects de cet apport dans notre point de vue final. Pour autant, on ne saurait réduire la critique architecturale à l'éclair, l'éclat et au vif de l'art. Il est essentiel de s'efforcer d'expliquer ce passage qui ne s'opère pas avec n'importe quel objet, mais précisément avec une œuvre. La seule affirmation d'un vécu troublant, débordant d'émotion, de stimulation et d'enthousiasme, si elle peut répondre à des attentes psychosociologiques dans le domaine de l'art, ne suffit pas à cerner le sens de l'œuvre dans une perspective anthropologique. On retiendra pourtant que l'accès à l'œuvre d'un produit d'architecture ne peut être envisagé sans cette expérience, plus, celle-ci est une des composante de l'œuvre elle-même.

Une voie anthropologique européenne

Le critique doit être cet homme de culture certes, qui dispose d'une connaissance sans lacune du champ de l'architecture, mais ce serait une cruelle illusion de croire que l'érudition constituerait les conditions à la fois nécessaires et suffisantes pour être un critique averti. Alors, pourquoi ne donnerait-on pas à tous les historiens de l'art et de l'architecture, à tous les architectes leurs certificats de critiques ? En fait, les difficultés de la critique architecturale – et plus largement de la critique – relèvent en partie d'une faiblesse de la théorie esthétique, de l'incapacité où nous sommes de définir ce qui fonde l'harmonie. La démarche critique et le bien-fondé du jugement supposeraient un référent, « un matériel thématique » dit un autre, bref ne faudrait-il pas disposer d'une conception cohérente minimale de l'œuvre ? Nous voulons, par les quelques lignes qui suivent problématiser cette fragilité, afin de prendre distance à l'égard de Kant²⁶.

Une interrogation préalable. Nous nous étonnons, à la lecture des critiques de la disparité constitutive des œuvres. Tantôt on entend un produit limité, particulier, tantôt c'est l'ensemble des romans, des pièces, des peintures ou des édifices de toute une vie de création. Au fond, ne serait-ce pas la marque d'une différence²⁷ – le style c'est l'homme – que l'on retiendrait comme principe implicite de leur définition ? S'agissant d'architecture, de conception de formes de l'espace, on ne pourrait parler d'œuvre que si le préalable de l'auteur est respecté. Aussi, faut-il entendre la « charge » à l'encontre d'un ouvrage d'architecture comme visant inéluctablement l'architecte ; celui-ci ne peut, en effet, que revendiquer la posture d'auteur, car s'il concédait d'avoir plié son projet à toutes sortes de demandes, alors il perdrait sa dignité et sa légitimité de concepteur. D'où *a contrario*, l'impossibilité de faire advenir une autre œuvre, pourtant énoncée par Henri Lefebvre en son temps²⁸. L'affirmation selon laquelle « la ville est œuvre », à rapprocher de l'œuvre d'art plus que du simple produit matériel est restée une pure pétition de principe pour la critique architecturale qui méconnaît ou dénie totalement la ville comme objet dans les manifestations de ses jugements.

L'œuvre instaurerait un monde endocentrique. Qu'est-ce à dire ? L'œuvre architecturale ordonnerait l'ouvrage autrement ; avec elle, l'édifice serait rendu édifiant, créant par là un univers autoréférencé qui le « sublimerait », c'est-à-dire le transcenderait, l'élèverait au-dessus des limites habituelles²⁹. Nous

proposons de visiter deux aspects qui permettraient de discerner cette unité esthétique. Elle ne se résoudrait pas à une finalité utilitaire, fonctionnelle, pragmatique. Ainsi, la calligraphie produit des signes, des mots, mais elle élabore en même temps un univers plastique autre qui peut « ravir » le lecteur au point de le rendre aveugle ou oublieux du sens du message écrit. De même, ce poème de Max Jacob³⁰ nous emporte tout d'un coup dans un monde qui n'est plus celui de la désignation pragmatique. La puissance du rythme sonore nous a bercés et bernés. On s'est échappé de l'univers réel ou familier pour s'embarquer ailleurs. Le détournement a opéré par la cohérence phonétique, rythmée et rimée, qui s'insinue et s'impose, exclusive de l'autre.

« L'œuvre installe un monde... quand l'œuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un monde dont elle maintient à demeure le règne. Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues et inconnues. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étant donnés. Un monde s'ordonne en monde, plus étant que le palpable et que le préhensible où nous nous croyons chez nous » souligne Heidegger³¹. Ce monde peut être qualifié d'endocentrique. Pourquoi ? L'œuvre trouve en elle-même sa propre fin, plus elle atteint à une cohésion sans référence à un modèle externe, elle conçoit ses principes de rythme, de lien, de retour, de forme... desquels elle tire ses propriétés et ses références, bref l'œuvre serait auto suffisante ! Le sentiment en est confirmé notamment par cet architecte suisse, enseignant et concepteur contemporain, Peter Zumthor qui, revenant sur un sentiment étrange vécu lors du processus de conception remarque, « Je ne m'étais pas attendu à cette dureté et cette douceur simultanées, à cette qualité lisse et cependant rugueuse, à cette présence irisante grise et verte émanant des blocs de pierre. Un moment j'ai eu le sentiment que notre projet nous avait échappé et était devenu indépendant, du fait d'avoir pris une réalité matérielle qui obéissait à ses propres lois³². »

L'œuvre architecturale résulterait de recoupements esthétiques. Il n'y aurait pas un seul registre de « la » beauté, et cette assertion nous pousse à la radicale dénégation d'une conception purement logique de l'œuvre³³. Sur un tel chemin, nous nous trouvons en compagnie d'auteurs (R. Bastide, Luigi Pareyson, Jean Gagnepain³⁴) qui remettent en cause le fait que l'esthétique ne serait que d'un seul mode. Pour notre part, nous postulons des visées esthétiques : poétique

(mobilisant le langage comme l'exemple évoqué de Max Jacob), plastique (résultant d'agencements de produits), chorale (au sens de rassemblements cérémoniels et festifs³⁵ qui célèbrent le plaisir d'être ensemble), héroïque (comme fondée dans le dépassement des limites habituelles – par exemple le dôme de Florence – d'où le sublime³⁶). Une des complexités, très singulière, de l'œuvre architecturale tiendrait dans le fait qu'elle pourrait résulter du croisement ou de l'agencement de quatre capacités esthétiques différentes. Autrement dit, n'y aurait-il pas, pour autant que l'on nous suivrait dans l'énoncé de ces registres esthétiques travaillant à l'œuvre, à élargir la conception de celle venant de l'architecture, en somme à établir des hiérarchies d'accomplissement selon qu'elle satisferait à un, ou plusieurs mondes d'harmonie ? Paul Valéry n'avait-il pas du reste entrouvert la voie à une telle hypothèse en indiquant que cette œuvre architecturale trouvait sa plénitude lorsqu'elle chantait (ou faisait chanter les hommes³⁷) ?

Alors comment élaborer du jugement bien fondé ? Pour suivre Pareyson, le jugement consiste à décider s'il y a œuvre ou non à partir du moment où il y a cohésion, adéquation entre « l'œuvre telle qu'elle est et l'œuvre telle qu'elle voulait être » et pour reprendre la formulation italienne, cela suppose bien identifier « la téléologie immanente de la forme ». Porter un jugement pour délibérer sur l'existence d'un ouvrage ou d'une œuvre architecturale supposerait donc à la fois une capacité quasi herméneutique de discerner ce que voulait être cette œuvre, quelles étaient les intentionnalités qui ont tramé cette chose devenue monde (plastique, héroïque, choral...) et quel a été l'accomplissement et de l'intention et du produit ; et la mesure de l'adéquation ou de l'écart entre les deux ne permettrait-elle pas de bien fonder un jugement ? Une telle conception de la critique interdirait à celui qui s'y consacrerait d'appliquer sur le produit à juger ses propres référentiels, mais l'obligerait à découvrir le « matériel thématique » (ou référent esthétique) créatif. Là-propos et la légitimité de la critique prendraient appui et force dans ces rapprochements des principes endocentriques ordonnateurs supposés activés dans l'élaboration et l'instauration de l'œuvre. Si les attendus d'une telle délibération étaient possibles, alors le jugement ne pourrait-il pas être unique ? Serait-ce l'unique porte, étroite de surcroît, dans la marche à la critique d'architecture ? Quoi qu'il en soit, l'exigence de clarification s'avère nécessaire pour permettre une nouvelle marche en avant de la critique.

LA NÉCESSITÉ INCONTOURNABLE DE LA CRITIQUE

Une crise de sens de l'architecture aujourd'hui

L'architecture moderne, soucieuse de renvoyer le règne de la beauté ossifiée prônée par Vignole aux oubliettes, serait devenue obsolète par le seul fait qu'elle offre un primat quasi exclusif à l'utilité (l'architecture réduite à l'ustensile), la fonctionnalité l'efficacité, la commodité, la célérité. L'insatisfaction des citoyens, des habitants à l'égard du patrimoine des trente glorieuses pourrait être vécue comme l'échappement d'une sorte « d'ère du vide » plastique. Les formulations critiques pourraient stimuler, aiguillonner les débats, suggérer des propositions, des orientations pour la création architecturale. Ce débat, atone aux dires de beaucoup, pourrait susciter des controverses sur les repères critiques, sur les propriétés esthétiques, sur les doctrines, les modèles susceptibles de présenter des idéaux de qualification des édifices, inviter aux explorations, aux allusions esthétiques, même si la critique a vocation à faire le tri et dénoncer les illusions. Mais l'autre volet de la crise architecturale tient aussi dans ce que les doctrines restent fragiles, diverses, moins sujettes à grandes controverses. Qui dit doctrine dit références qui légitiment une conduite de la conception architecturale, de l'action³⁸. La critique pouvait ainsi s'organiser en partant de la doctrine pour apprécier l'ouvrage et ainsi discréditer ou légitimer l'appartenance de l'auteur à l'école et au style de référence.

Le processus de la conception et de la réception

Premier public de l'œuvre en train d'éclorre aux dires d'un théoricien comme Pareyson, le concepteur *laborans*³⁹ d'une œuvre architecturale en est aussi le premier critique. Mais cela suppose précisément une grande virtuosité et aussi une grande oblativité de l'artiste, et plus spécifiquement ici, de l'architecte ! Ne devrait-on pas mettre au cœur de ce qui s'élabore l'habitant, opérateur et contemplateur qui, reconnu, pourrait prendre plaisir, être à l'aise, voire sublimer, transcender son quotidien routinier pour faire chanter son cadre, métamorphoser « sa cellule », en un temple de la vie, et éviter de « s'emmurier vivant dans un mausolée⁴⁰ » ? Car l'enthousiasme, la volonté

(comme plaisir légitime) de concevoir les formes comme manières de poser le problème voire, comme suggestions, doivent être épurés de leurs scories, afin de mieux dégager cette « téléologie immanente de la forme », ordonnatrice de l'ensemble bâti à l'insu du concepteur. Ce « vouloir l'architecture » compose, sans être submergé et inhibé, avec un doute méthodique et critique pour délibérer dans la dynamique de la conception *in progress*. Mais l'œuvre ouverte, pour reprendre Jean-Luc Nancy, doit pouvoir se montrer généreuse, dialoguer avec ceux qui la reçoivent. Peut-on encore faire le pari de l'architecture moderne : le public se rangera, sera conquis par la pertinence de l'installation architecturale construite. Certes l'ouvrage constitue en lui-même un autre monde, autosuffisant, endocentrique forcément problématique, mais le pari de la conquête finale de publics est aussi celui de la transformation du couple bâti / usagers en œuvre. Ainsi, ce temps intermédiaire dit de l'appropriation est ressenti comme une *violence* nourrie d'un fort sentiment de préjudice, de perte, un manque d'égard, de déférence face à ceux qui ont installé un mode patrimonial et qui adhère au cadre environnant.

La place de la critique d'architecture
dans l'activité de l'enseignement⁴¹

L'exercice du jugement, concrétisé dans la correction est ressenti comme une procédure difficile, pour l'enseignant parce que moment de manifestation de sa distance axiologique et de la prégnance de la critique dans la relation à l'étudiant. Elle coupe avec une période peu éloignée où l'enseignement de l'architecture consistait bien souvent à accélérer l'inventivité sans appréciation critique sur le projet. Cette activité critique s'avère encore difficile parce que la tendance contemporaine est plutôt à la licence, à la permission qu'à l'abstention et à la réticence. Pourtant, l'exercice de notre dimension éthico-morale devrait être une préparation astreignante conduisant à un effort exigeant de conception, de critique, de recommencements afin de polir l'œuvre en devenir. Il apparaît parfois dans les propos d'enseignants comme une lueur de malaise, de culpabilité comme si la « correction » prenait l'allure d'une action « pédagogiquement incorrecte ». Il convient de réaffirmer le passage obligé de la critique

qui décide, de la voie exigeante du travail à faire pour épurer et qualifier le projet par une meilleure compréhension de ce qui se met à l'œuvre à l'insu du concepteur dans cette marche en avant vers l'architecture.

Des lacunes médiatiques

Prenez *Betwebern aktuell*⁴², publication qui paraît tous les mois, et vous y verrez la présentation de tous les concours architecturaux qui se tiennent depuis la Saxe jusqu'au Schleswig-Holstein, du Brandebourg à la Bavière. Pas un n'y échappe ! Sous l'autorité et la signature du président, et un rapport justificatif à l'appui, sont proposés aux lecteurs les noms des membres du jury : le premier prix et l'ensemble des concurrents avec images des projets et arguments d'appréciation. Les professionnels, les étudiants lisent cela ; ces éclairages présentent trois vertus essentielles. D'abord, mettre le jury sous le regard des lecteurs et donc des professionnels. Comment un président de jury pourrait-il s'engager dans d'obscures appréciations s'il s'avérait que son autorité puisse être mis en défaut ? Au-delà de cette transparence, comment ne pas percevoir la stimulation à l'éveil critique qu'une telle publication porte ? Enfin, comment omettre de penser qu'un tel outil contribue à cette compétition qualificative que les Allemands dénomment le *ranking* (ou le *top* seize des meilleurs architectes) ?

Il est venu le temps où, sur ce point de la critique en architecture, il devient impératif de rompre avec ce mal français qui ne prépare pas les générations d'architectes à venir, qui n'éveille la société ni à préserver de façon supportable le patrimoine, ni à accueillir les audaces architecturales nécessaires. Il faut rompre avec certaines conditions des critiques et les « états⁴³ » féodaux de cour. Il faut aménager les concours et leurs suites critiques dans les perspectives européennes. Il faut conjuguer les capacités conceptuelles (et créatrices) et les systèmes de pensée spéculatifs pour rendre la critique possible et pertinente. Il faut enfin dépasser cette attitude honteuse de la critique ; l'architecte qui juge ses confrères notamment dans les concours aurait un statut ambigu, insuffisamment clair pour faire acte d'autorité. Les Allemands, les Anglo-Saxons – Peter Collins rappelle que « le critique a le même droit que l'architecte responsable de la réalisation » –, montrent la voie d'une critique plus sereine et mieux à même de fortifier l'étudiant architecte, d'éclairer le citoyen autant que le responsable.

NOTES

1. Nous ne prétendons nullement avoir fait une œuvre d'exhaustivité ; il ne faudrait pas oublier notamment Jean-Pierre Epron pour ses nombreux travaux et publications sur la question, en particulier Jean-Pierre Epron, *Le Jugement en architecture*, BRA/MELT, Paris, 1983, n° 80 61 512 00 2237501.
2. Par exemple, Nicolas, M., Quincerot, Richard., *Concours d'architecture 1920-1940, une qualité en projet*, université de Genève, CRAAL, 1980, p. 119.
3. Pour cette question, l'article de Frédéric Edelmann. Repris dans le présent ouvrage.
4. Au sens où il nous y invite dans « Autocritique du critique », *supra*. Repris dans le présent ouvrage.
5. Dont Bernard Huet dit clairement qu'elle n'est précisément pas la critique. Repris dans le présent ouvrage.
6. Henri Rapin, *La Construction moderne*, août 1927, p. 537.
7. André Comte-Sponville, dans *Une éducation philosophique* ; déjà Gaston Bachelard soulignait à propos des sciences qu'elles étaient inaltérablement soumises à la critique. « Il s'agit en effet de montrer l'action d'une histoire qui se doit de distinguer l'erreur et la vérité, l'inerte et l'actif, le nuisible et le fécond [...] ». En histoire des sciences, il faut nécessairement comprendre mais juger » (*L'Activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, PUF, 1954, p. 24-26).
8. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 544.
9. Dans un autre domaine, littéraire cette fois, un critique télévisuel connu comme Bernard Pivot soutient, lui aussi, une double perspective politique et morale de déprise à l'égard du milieu qui suppose une vertu, une force de renoncement quotidienne aux sollicitations et tentations de toute sorte. « Il aurait suffi que, fût-ce une seule fois, je sois suspecté d'avoir tiré des bénéfices de ma fonction pour que je perde aussitôt mon autorité [...] ». Et j'ai adopté un mode de vie qui correspond à ce choix : je ne fréquente ni les écrivains, ni les éditeurs, je refuse tous les "ménages" [cachets donnés à des animateurs télé pour des prestations privées et commerciales] », « La confession du roi Lire », *Le Nouvel Observateur*, 7-13 juin 2001, p. 110.
10. Allègre et Violeau, Simeoforidis (les critiques doivent être des partenaires, non pas des alliés) ; Valérie Devillard *Architecture et communication. Les médiations architecturales dans les années quatre-vingt*, *op. cit.*
11. Se reporter à l'article *supra*.
12. Se reporter à l'article *supra* ainsi qu'à Valérie Devillard.
13. Par exemple, séminaire du « Programme "risques collectifs et situations de crise" », CNRS, École des mines de Paris, cinquième séance, février 1996, 163 pages, p. 16-20.
14. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 563.
15. *Ibid.*, p. 567.
16. Jürgen Joedicke, *Architecture d'aujourd'hui*, n° 117, 1964, p. 26.
17. Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992.
18. Philippe Boudon, *Pessac de Le Corbusier*, Paris, Dunod, 1969.
19. Ne retrouve-t-on pas dans ce passage d'écrits de Loos une hypothèse similaire ? « Chaque meuble, chaque chose, chaque objet racontait une histoire, l'histoire de la famille. L'appartement n'était jamais terminé ; il se développait et nous nous développons en lui. Évidemment, on n'y trouvait pas trace de style. Je veux dire, pas trace de style étranger, de style ancien. Mais l'appartement avait un style, celui des habitants, celui de la famille » (Adolf Loos, *Paroles dans le vide (1897-1900)* Paris, Ivrea, 1979).
20. « Le goût reste barbare tant qu'il requiert pour se satisfaire, des attrait et des émotions » (Emmanuel Kant, *La Faculté de juger*, paragraphe 14, cité par Alain Besançon, *L'Image interdite*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 358). Sur son institution voir Jean-Pierre Epron, *L'École de l'Académie (1671-1793) ou l'institution du goût en architecture*, Nancy, CEMPA, ENSA de Nancy, 1984.
21. Pour prendre connaissance de l'histoire de John Dewey (1859-1952), ce pédagogue de l'école de Chicago, intime de George Herbert Mead, fondateur de la psychologie sociale, on pourra notamment se reporter utilement au chapitre consacré à ce dernier dans Lewis A. Coser, *Masters of Sociological Thought. Ideas in Historical and Social Context*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
22. John Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company, 1934.
23. *Ibid.*, p. 251.
24. Nous pourrions donner à cette attente le sens de recherche d'aménité, d'agrément dispensé par un lieu. Dans le même sens voir J. M. Montaner, *supra*.
25. Pour approfondir cette question, on pourra utilement se reporter à l'exégèse de la notion « d'esthémato-pée », initiée par Philippe Bruneau, Pierre-Yves Balut, *Artistique et archéologie*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1997.

26. Et de ce postulat kantien selon lequel l'expérience esthétique serait purement subjective, « ne désignant rien qui appartienne à l'objet » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragraphe 1).
27. Et si cette différence qui autrefois conduisait à cette posture héroïque -l'acceptation du supplice de la non-rémunération de l'artiste - était aujourd'hui rendue caduque par la « marchandisation » généralisée, alors, la critique aurait-elle encore un sens sociocritique ? Précisons bien que la marchandisation au sens de Boltanski et Chiapello désigne exactement l'appropriation capitaliste de la différence.
28. Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968, p. 53.
29. Comme dépassement du maximum dans lequel l'imagination se perd, dirait Pascal. Caillois ne dit-il pas quelque chose d'approchant « une œuvre d'art donne le sentiment de la perfection quand le spectateur fasciné ne sait pas l'imaginer autrement qu'elle est, c'est-à-dire quand elle ne lui laisse rien à désirer » ? Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 35.
30. Qui commence ainsi : « À Paris sur un cheval gris, À Issoire sur un cheval noir, À Nevers sur un cheval vert... »
31. Martin Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, conférence prononcée en 1935, publiée à Francfort en 1949, traduite en France en 1960.
32. Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Basel, Birkhäuser, 2006 (publication originale en allemand 1998, 1999), Voir aussi plus haut Bernard Huet « s'intéresser à ce que l'œuvre dit inconsciemment dans la mesure où elle échappe à son auteur ».
33. Ces conceptions, portées par une esthétique philosophique, se trouvent inféodées aux grands systèmes de la pensée ; ce qui après Platon, conduit Souriau par-delà Hegel à réduire l'art à la poésie par exemple. Implicitement, l'anthropologie sous-jacente affirme que l'homme se définirait d'abord et souvent, uniquement, par sa capacité de langage. Il est clair qu'ainsi nous rejetons radicalement la voie de la sémiotique telle que la formulait Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965, en postulant « dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage ». Sur ces questions de l'œuvre, voir Ricardo E. Jacobsen, « L'esthétique comparée », dans *Parpaings*, mars 2001, p. 21.
34. Jean Gagnepain, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*, tome I, Paris, Oxford, Pergamon Press, 1982 ; Philippe Bruneau, Pierre-Yves Balut, *Artistique et archéologie, op. cit.*
35. Que nous avons tenté de fonder et concrétiser, par exemple, André Sauvage, « Fête la ville ! » dans revue *Urbanisme*, « La ville en fête », n° 331, p. 39-42 ou encore C. Moreau, A. Sauvage, *La fête et les jeunes. Espaces publics incertains*, Apogée, 2007.
36. Ce sublime n'a pas ici le même sens que donne classiquement Burke ; pour lui « est source de sublime tout ce qui, de quelques manières, suscite l'effroi », bref il lui donne une teinte surtout psychologique, Francis D. Klingender, « Le sublime et le pittoresque », dans *Sur l'art*, actes de la recherche en sciences sociales, n° 75, novembre 1988, p. 2.
37. On n'oubliera pas l'intérêt que représente le point de vue pragmatique de John Dewey. Sur la question de la définition de l'œuvre, voir encore, dans d'autres registres, Daniel Guibert, *L'Accès à une théorie de l'œuvre*, Paris, BRA- Villemin, 1985 ; Arnoldo Rivkin, Pierre Caye, Jean-Marie Dancy, *Constance de l'architecture (dimension esthétique de l'œuvre architecturale)*, Nancy, BRA- École d'architecture de Nancy, 1986 ou encore Jacques. Fol, « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », dans Dominique Château, *Arts visuels et architecture : propos à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998. Quant à Grout, C., (2002), L'œuvre comme événement prépolitique, dans *Espaces Temps- Les Cahiers* n° 78-79, p. 86-98, elle postule de façon intéressante que plus barbare que social, l'art qui se transforme en une expérience de la pluralité, peut constituer un moment fondateur (sans fondation) d'un vivre ensemble.
38. Doctrine, de *docere* : conduire, guider.
39. Ne faudrait-il point aller jusqu'à postuler que la conception architecturale serait l'œuvre de l'œuvre... car pour suivre Jean-Luc Nancy, « l'œuvre est une action, un mouvement, une tâche ouverte, plus qu'une œuvre finie », *Parpaings*, mars 2001, *op. cit.*
40. « Un homme vraiment moderne qui veut par exemple se bâtir une maison a le même sentiment que s'il allait s'emurer vivant dans un mausolée », Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Gallimard, « Folio », 2000, p. 49.
41. Sur cette question, se reporter à Peter Collins, *supra* et à Bernard Huet, *supra*.
42. Je remercie Nicolas Michelin pour la suggestion qu'il m'en a faite.
43. Au sens où Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001, en évoque l'effondrement dans la période contemporaine (dislocation des grands groupes stables, des états sociaux et des classes).