

Compte-rendu du séminaire doctoral du Lacth - Enspal, séance 3

Thème : «La question du doctorat»

organisation Philippe Louguet, axe Territoire
et Clotilde Fromentin-Félix, doctorante LACTH-CEAC Lille III

Chercheur invité : Pierre-Damien Huyghe, philosophe, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur du Master recherche Design et environnements, directeur du laboratoire CREDE.

Chercheur Lacth: Gilles Maury, architecte DPLG et docteur en histoire de l'architecture, axe Histoire.

Doctorante : Florence Plihon, Lacth, axe Conception

Prise de notes et rédaction : Florence Wierre, docteur en Histoire de l'Art, chercheuse au Lacth

Philippe Louguet

Introduction

Cette séance est organisée conjointement avec Clotilde Fromentin-Félix qui est designer (Ecole Camondo, Paris).

Tous les ans, dans le séminaire doctoral, la question du « doctorat en architecture », créé par décret en 2005, est récurrente. Il me semble important d'aborder ce sujet aussi bien en terme de détail de contenu, de méthode, et plus globalement se demander ce qu'est un doctorat en architecture.

Il y a deux ans, nous avons fait venir Constantin Spiridonidis pour évoquer la question du doctorat à l'échelle européenne. L'an dernier, c'est Christophe Viart qui est venu partager son expérience sur le doctorat en arts plastiques, sujet qui concerne aussi, d'une certaine façon, la thèse en architecture. Cette année, avec Clotilde, nous avons proposé d'inviter Pierre-Damien Huyghe. Il a accepté, à notre grande joie.

Pierre-Damien Huyghe est une personnalité assez exceptionnelle dans le paysage français puisque qu'il est le seul, à ma connaissance, à avoir créé un master en design à Paris 1 Sorbonne-Panthéon

Après la présentation de Clotilde, Pierre-Damien Huyghe interviendra sur son expérience dans le champ du design. Ensuite, j'ai demandé à Gilles Maury de partager son expérience personnelle, ainsi qu'une réflexion à partir de cette expérience, sur d'autres configurations du doctorat en architecture. Enfin, nous clôturons cette séance avec Florence Plihon, doctorante au LACTH, qui démarre une thèse sur le baroque.

Nous accueillons aujourd'hui trois jeunes nouveaux doctorants : Florence Plihon, Maxime Bonni et Véronique Bonne. Le séminaire est une manière de les accueillir, de les faire intervenir et de leur faire présenter leur sujet.

Clotilde FROMENTIN-FÉLIX

Présentation du chercheur invité

(Vidéo)

Bonjour, je ne peux pas me trouver parmi vous aujourd'hui.

Un concours de circonstance fait que je suis absente à cette séance du séminaire doctoral que j'étais censée pourtant co-organiser avec Philippe, et je tiens d'abord à m'en excuser.

C'est d'autant plus regrettable et absurde qu'en terme d'organisation, j'ai eu la chance de pouvoir inviter l'un des intervenants de ce soir : Pierre-Damien Huyghe. Je souhaite donc ainsi l'accueillir du mieux que je le peux, de cette façon "appareillée" pour évoquer en clin d'oeil un thème qui lui est cher_ et je vais maintenant vous le présenter rapidement.

Pierre-Damien Huyghe est philosophe, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est directeur du Master recherche « Design et environnements ». Aussi, il dirige depuis quelques années le Centre de Recherche Esthétiques Design Environnement. Le CREDE est affilié (au moins encore pour quelques mois) au LETA qui est le Laboratoire d'Esthétique Théorique Appliquée, qui dépend de l'Ecole Doctorale APESA Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art. Les doctorats qui se font au Crede peuvent mentionner cette spécialité Design "Arts et Sciences de l'Art" Option Design et Environnement.

Pierre-Damien Huyghe s'intéresse particulièrement dans ses travaux à la question de la technique dans l'art : depuis la technicité humaine réinscrite dans ses fondements antiques à la Tékné, jusqu'à l'industrie dans ses enjeux philosophiques ; autour notamment de toute une problématique de l'appareil, dans la filiation de Walter Benjamin, l'appareil comme dispositif disponible, comme modalité technique pour des formes particulières de la sensibilité.

Je voudrais citer certains de ses ouvrages :

- > *Art et Industrie Philosophie du Bauhaus*, Editions Circé, Belval, 1999 : qui propose une approche originale car philosophique du Bauhaus, autour d'un questionnement de la valeur de l'art vis à vis de la technique et le rôle du politique à l'époque contemporaine.
- > *Faire Place, remarques sur la qualité d'une certaine pauvreté moderne*, Editions Mix, Paris, 2009 (1ère ed.2006) : est un questionnement au sein de l'habitat moderne sur la possibilité du "soi" dans l'effacement actuel du "bien durable", de l'habitation comme résidence, dans un transfert du temps, de la durée au juste équipement des espaces vides ainsi ouverts.
- > *Commencer à deux, Propos sur l'architecture comme méthode*, Editions Mix, Paris, 2009, où il est discuté la notion de projet, et proposé de s'intéresser à ce qu'il y a "entre" les temps du travail en tant qu'opérations techniques, car c'est "en" quoi les idées se mettent.
- > *Modernes sans modernité, Eloge d'un monde sans style*, Editions Lignes, Fécamp, 2009 ; ce texte repose à sa façon l'idée de la modernité, par rapport à d'autres façons relues et revues dans un sens élargi de l'esthétique lié à l'art comme conduite technique proprement humaine, d'où resurgit et d'une façon nouvelle la question du style.

Pour un descriptif plus complet : www.pierredamienhuyghe.fr

Pour ma part, je suis très séduite par cette posture de questionnement quant au design parce qu'elle se situe en retrait de ce que le design se présente, se dit, se montre, s'interroge ailleurs. Le design ne semble pas ici être le thème ou le terrain de recherche ; c'est plutôt comme s'il trouvait naturellement sa place, au coeur de ce paysage philosophique art/technique/industrie. Quelque part là, entre art, art appliqué, art décoratif, création industrielle, architecture intérieure et même architecture sans territorialisation, le design y apparaît comme sous sa "forme pure" pour reprendre un mot de Gropius.

A peine du design, mais alors vraiment de la recherche : il y a dans le fait d'en décentrer la question ainsi une attitude remarquablement prudente vis à vis de ce qu'il est, qui permet vraiment que "quelque chose comme de la recherche en design" puisse s'y faire.

C'est en quoi nous lui avons proposé de s'exprimer sur la question du doctorat, notamment en design, dans le but d'éclairer voire d'enrichir la question du doctorat en architecture par des expériences voisines ; comme ce fut le cas l'an dernier avec le doctorat en Arts Plastiques, autour de la place de la pratique vis à vis de la théorie.

Son intervention va interroger la question suivante : *Quelle peut être la matière d'une recherche en arts, en architecture, en design ? Que signifie, ici, ce « en » ?*

Pierre-Damien HUYGHE

Intervention

De la matière d'une recherche « en » arts, « en » architecture, « en » design.

Je vous remercie d'autant plus profondément pour votre accueil que j'ai le sentiment d'être quelque peu en décalage, au moins dans l'approche, par rapport à votre demande immédiate de préciser ce que pourrait être la recherche en design. Il se trouve que depuis trois ans j'ai été souvent invité par le ministère de la Culture aussi bien que par les écoles à m'exprimer, comme consultant au fond, sur les questions de la recherche. Il y a maintenant assez longtemps, j'avais également participé, comme expert supposé, à la détermination du programme « Art, architecture, paysage » lancé par la direction de l'Architecture. J'ai travaillé pendant trois ans dans une commission vouée à examiner les projets de recherche qui pourraient être liés à ce programme. C'est de là qu'était partie une certaine attention de ma part au vocabulaire avec lequel on nomme l'affaire qui nous occupe encore aujourd'hui : recherche « en » architecture, recherche « en » art, recherche « en » design. J'ai encore eu, plus récemment, l'occasion de m'exprimer devant l'assemblée des directeurs d'écoles d'art de France, en présence des conseillers, à ce moment là, de Valérie Pécresse pour le ministère de l'Enseignement Supérieur et Frédéric Mitterrand pour le ministère de la Culture. C'était une journée assez impressionnante. L'objet de mon intervention consistait à donner un contenu à une petite distinction entre recherche « en », recherche « sur », recherche « avec ». Je dois vous dire que j'ai une certaine fatigue à commenter et re-commenter sans fin ma propre proposition. En plus, je constate qu'elle tourne dans les écoles. Je suis donc venu avec l'envie de profiter de l'occasion que vous m'offrez pour faire le point en prenant un peu de distance avec ma manière plus habituelle de présenter le sujet.

Deux mots pour arriver au cœur de mon propos de cet après-midi. Mon idée est que nous sommes l'objet d'une injonction – je vais revenir tout de suite sur cette phrase dans mon exposé. Cette injonction : « Faites de la recherche » peut être, et peut-être est, vide. C'est un impératif absolu : il faut faire de la recherche, il faut faire quelque chose sous ce nom. Cet impératif est adressé à des institutions diverses dans leur mission et leur histoire, dans leur administration, gestion et organisation. Il concerne par exemple les écoles d'art, les écoles d'architecture et, pour commencer historiquement, bien sûr l'université. Mon idée lors de ma conférence était que l'injonction ayant lieu, il n'était peut-être pas opportun de la refuser mais de lui donner un sens tel que nous ne nous précipitions pas à lui obéir, les uns et les autres, de manière destructive pour nous tous. Cela visait à écarter la « solution » de la concurrence, solution susceptible de produire à terme des rivalités qui, d'une certaine manière, n'existaient pas avant que l'injonction soit formulée. Dans cette hypothèse, les choses ne pourraient finalement que mal se passer. Le vocabulaire recherche « sur », recherche « en » et recherche « avec » visait à proposer à chaque institution, en fonction de son histoire et de ses capacités propres, à définir pour chacune une part. C'est un vocabulaire pacifique suggérant, autant que possible, une situation de paix institutionnelle.

De quoi s'agit-il ? Pour le dire rapidement, prenant comme un ensemble art, architecture et design (je sais bien sûr qu'il faudrait discuter cette position théorique dont le mérite est juste pour moi de permettre d'entamer la discussion), je pense que la recherche « sur » a une tradition historique dans l'université, laquelle n'est pas un endroit où il y a des artistes, des designers, des architectes opérant, à l'oeuvre. Cependant, le travail de tous ceux-là peut être l'objet d'une réflexion méthodique extérieure à lui-même et le prenant pour objet. Par exemple : la sociologie ou la philosophie de l'art, l'histoire de l'art ou de l'architecture, etc. L'université est supposée faire ça ou est supposée savoir le faire : c'est sa mission historique. Avec la recherche « en », je voulais désigner ce qui peut être l'affaire des écoles en tant qu'elles sont l'objet de cette injonction : « Faites de la recherche ». Pas simplement : « Faites ce que vous savez faire » : former des architectes, des designers, des artistes (si cette expression à un sens), mais « faites de la recherche », c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas simplement enseigner ni former, mais chercher. La recherche « en » est celle qu'il faut chercher à définir le plus calmement et le plus pacifiquement possible. C'est celle qui n'a pas de tradition institutionnelle. Chercher « dans », chercher « en » est donc ce que j'aimerais pouvoir préciser cet après-midi. Qu'est-ce- que cela peut vouloir dire chercher « dans » l'opération elle-même, dans « le fait de faire », pour reprendre une expression que j'aime bien, dans le fait de faire œuvre d'art, de design ou d'architecture ?

Enfin, recherche « avec » désignait dans mon esprit quelque chose dont l'importance, ou la possibilité, est peut-être aussi en train de voir le jour, dès lors que, précisément, il y aurait une articulation possible, à imaginer, à penser, entre la recherche « sur », traditionnelle de l'université, et la recherche « en », par hypothèse plus nouvelle, dont, encore une fois, les critères et la nature restent selon moi à expliciter. Concernant cette recherche « avec », j'ai un ami designer, que vous connaissez peut-être, Ruedi Baur, avec qui j'ai plusieurs fois discuté lors des réunions que nous avons au ministère de la Culture. Il disait : « ton « en », moi, ça me gêne, je préférerais dire recherche « par », « par le design » par exemple ». De quoi s'agit-il ? Ce qui peut être visé ici sous le nom de recherche, c'est un travail dont le matériau ne serait pas seulement celui de l'art, du design ou de l'architecture, mais une sorte de langage, une sorte de discours. La différence avec la recherche « sur », c'est que ce langage, ce discours émaneraient d'auteurs ayant l'expérience des opérations de l'art, du design ou de l'architecture. Ce serait pour ces auteurs une façon de tourner autour d'un objet, dont ils seraient par ailleurs familiers. Ruedi Baur a peut-être raison, la meilleure façon de dire cela est peut-être recherche « par ». Mais c'est sans doute qu'il a aussi en tête l'idée que la recherche pourrait ne pas se déposer dans du discours au sens habituel du terme. Quoiqu'il en soit, il me semble que nous pouvons nous mettre d'accord sur le fait qu'une recherche est susceptible de s'effectuer qui impliquerait, pour ceux qui sont passés par des lieux de travail, par des lieux opératoires, de sortir d'une certaine manière de ces lieux pour faire quelque chose de particulier qui n'est pas lié aux seules demandes ou exigences du travail opératoire en question.

De mon côté, pour des raisons que je n'ai pas le temps d'expliquer cet après-midi mais que j'ai développées dans mon livre *Commencer à deux. Propos sur l'architecture comme méthode*, je conserve un intérêt tout particulier pour l'analyse du « en ». Ce petit mot se lie à une très longue histoire qui commence au moins avec le *Timée* de Platon et qui engage en fait toute une économie, toute une compréhension de ce que « économie » peut vouloir dire. Il s'agit de comprendre, c'est beaucoup plus compliqué qu'il n'y paraît, une phrase apparemment aussi simple que : « ce en quoi quelque chose à lieu ». Avant d'écrire le livre, j'avais été invité à faire une conférence à Saint-Etienne. La consigne était de donner du corps à une phrase de Gilles Deleuze : « Qu'est-ce qu'avoir une idée en quelque chose ? ». Comme vous voyez, ce « en » m'intéresse pour des raisons qui viennent de loin et de longtemps.

Si j'avais envie de m'écarter cet après-midi de ce que l'on m'a beaucoup demandé d'expliquer ces derniers temps (recherche « sur », « en » et « avec »), c'est précisément que je voulais davantage méditer sur le fait qu'il y a peut-être deux registres historiques, deux temporalités sur lesquelles ou avec lesquelles on peut regarder les questions afférentes. L'une de ces temporalités serait de proximité et l'autre de beaucoup plus longue durée. J'ai donc d'abord prévu, pour commenter l'injonction « faites de la recherche », de faire un petit exposé situé dans l'environnement temporel qui est le nôtre, c'est-à-dire le court terme. Dans un deuxième temps, j'examinerai le problème en prenant certaines des questions qui se posent de plus loin. Je traiterai chacune de ces deux parties en trois points. Ce sont là des pièces de raisonnement montées les unes après les autres. L'ordre n'est pas indifférent et pour comprendre le raisonnement il faut être arrivé, avec patience je le reconnais, au bout du montage.

Voici le 1^{er} point de la 1^{ère} partie : il faut que nous nous demandions ce que peut signifier l'injonction qui nous est adressée depuis quelques temps de faire de la recherche. Est-ce que cette question : « Que peut signifier l'injonction de faire de la recherche ? » est la même que la question : « Que signifie faire de la recherche ? » ? Si l'on n'a pas de réponse à cette dernière question : « Que signifie faire de la recherche ? », question à traiter dans l'absolu, l'esprit au calme, on risque de se trouver pour ce qui concerne l'injonction de faire de la recherche dans une certaine ambiance d'affolement. Le fait de ne pas savoir ce que « faire de la recherche » veut dire ou celui d'être dans l'absence de précision, d'une manière ou d'une autre, sur la signification de ce syntagme rendent l'injonction affolante. Si, muni d'un pouvoir quelconque, on intime à quelqu'un l'ordre de bouger sans préciser où, ni quoi, ni comment, on l'affole. Au moindre mouvement, on pourra toujours dire : « ce n'est pas cela bouger ». Ce qui est entendu dans l'impératif absolu, c'est qu'il faut obéir et faire quelque chose qui signalera l'obéissance. On sort de l'affolement en interprétant l'ordre, en tentant quelque chose. Dans notre cas, puisqu'injonction il y a, et pour que nos institutions n'obéissent pas dans l'affolement, il faut bien que nous nous saisissons de la question : « Que signifie faire de la recherche ? ».

Si je m'exprime comme je viens de le faire, c'est que j'ai des raisons de penser que les forces porteuses de l'injonction n'ont pas nécessairement elles-mêmes d'interprétation de leur exigence. Il se peut juste qu'ayant trouvé une occasion – ce mot à la fois séducteur et relativement indéfini de « recherche » – elles se réjouissent de l'affolement produit, misant sur lui quelque chose qui peut arriver sans être jamais entendu dans l'injonction même, c'est-à-dire : « qu'il y ait du mouvement, que ça bouge ! ». Je dis cela très sérieusement, justement après avoir écouté l'un des conseillers ministériels que j'évoquais tout à l'heure.

Deuxième point que je voudrais aborder parce que j'en entends souvent parler ici ou là, en particulier dans les écoles d'art (les écoles d'architecture ont une histoire différente). Ces écoles sont précisément dans l'affolement des réformes. On voit pointer tout un vocabulaire, et c'est peut-être ce qui est attendu par ceux qui formulent l'injonction, consistant à accoler à « recherche » un certain nombre d'adjectifs dont on ferait bien d'étudier, avant de les proférer, la pertinence. On dit par exemple, pour tenter de distinguer quelque chose : recherche « universitaire ». Cet adjectif pourrait être honorable pour l'université en ce sens qu'il lui reconnaîtrait précisément le fait de faire de la recherche. Mais vous savez très bien qu'il s'agit en fait de faire entendre l'idée qu'une autre recherche, qualifiée par un autre adjectif – un adjectif qu'on n'a pas encore – pourrait venir *à la place* de cette recherche qualifiée et, pour un temps encore, qualifiante. Ce qui est paradoxalement visé par la manière de dire « recherche universitaire », c'est l'idée d'une recherche d'une autre nature. S'entend ainsi, dans une sorte de fierté peut-être déplacée, un « moi, je n'en suis pas », une volonté de prendre de la distance. Toutes ces considérations sont extrêmement simples sur le plan logique. Ma position est que nous aurions intérêt à les regarder comme des occasions de questionnement. Et la question la plus synthétique que je trouve à formuler est celle-ci : est-ce que « recherche » est un mot à côté duquel un adjectif est bienvenu ?

Il se trouve qu'à l'université, dont je fais partie, il a été dit ces dernières années : « ce que vous croyiez être de la recherche – en langage plus simple : ce que vous faisiez au nom de la recherche – n'en est pas. La preuve : vos laboratoires vont être complètement restructurés et vos méthodes de travail redéfinies ». C'est bien ce qui s'est passé, c'est bien ce qui se passe. Plutôt que la recherche émane, comme naguère, des laboratoires, ces laboratoires deviennent, sont déjà devenus pour beaucoup des prestataires de service pour des agences. Il me semble que cela change tout. Pour résumer la phase historique depuis peu entamée dans laquelle nous nous trouvons, voici ce qui a été dit en substance à l'université : « ce que vous croyiez être de la recherche n'en est pas, n'en est plus ou n'est plus pertinent sous le nom de recherche ». Si j'essaie de prendre un tout petit peu de recul, je dirais que le fait d'avoir déstabilisé le travail de l'université en matière de recherche est revenu à retirer aux écoles, auxquelles allait s'adresser l'injonction de faire de la recherche, une référence (je ne parle pas ici de la qualité des résultats mais d'abord des procédures du travail, des méthodes et de l'institution de ce travail, de sa reconnaissance) au moment où, justement, pour ne pas affoler, il eût fallu une référence. Peu de personnes acceptent de réfléchir dans les termes que je vous présente ici. Laissant les universités au calme, on aurait pu dire aux écoles d'art : « faites de la recherche » et, pour clarifier les choses, « faites de la recherche comme l'université en fait ». Vous voyez bien que ce n'est pas ce qu'on a dit. On ne dit rien d'ailleurs, à part l'impératif. Faites attention, s'il vous plaît : je ne parle pas de « modèle » mais de « référence ». On retire une référence aux écoles au moment même où on les enjoint de procéder à la recherche. Les écoles d'architecture pour leur part ont échappé à cette situation affolante dans la mesure où elles ont anticipé. Il y a une bonne dizaine d'années qu'elles ont opéré des processus d'installation de laboratoires, soit en un temps où la référence universitaire n'était pas invalidée. Vous en êtes un bon exemple à Lille. Je pense que les choses se sont passées comme je vais dire dans les écoles d'architecture (vous nuancerez ou vous contredirez mon propos s'il le faut) : ces écoles se sont peu à peu dotées d'enseignants docteurs habilités à diriger les recherches et passés par le moule universitaire pour constituer, petit à petit, en leur sein, des laboratoires. Elles ont ensuite, leur milieu aidant, et c'est très bien ainsi, pris une certaine autonomie. Ceux qui, eussent-ils un temps été inscrits à l'université, nourrissent les laboratoires de leurs idées, de leurs hypothèses, de leur travail, sont des gens qui sont aussi passés par un cursus d'enseignement et de travail, par des champs opératoires qui ne sont pas ceux de l'université. Le fait d'avoir pu adopter la référence universitaire (encore une fois je ne parle pas de modèle) a permis aux écoles d'architecture de trouver leur voie. Ce qui se passe en ce moment, dans la relation très difficile entre l'université et les écoles d'art, c'est que la politique qui a invalidé une pratique de la recherche signifie une obligation sans préciser ce qu'elle

signifie. Il reste un mot de référence, mais c'est un mot indécis, baladé et, si j'ose dire, baladable. Le référent, lui, est manquant.

Troisième point : le retrait de la référence, dans le temps même où l'injonction a lieu, a une conséquence (aura eu déjà, je pense, une conséquence) qui est d'autoriser tout un rapport au performatif. J'ai de multiples exemples à prendre dans les micro-procédures auxquelles notre travail nous convie. Par exemple : je siège au conseil national universitaire. A ce titre, je vois se déclarer, dans un certain nombre de dossiers au statut officiel étant donné l'instance à laquelle ils sont adressés, quelque chose au nom de la recherche. Je suis parfois – je ne juge pas, c'est un constat – assez étonné de voir dans les représentations de beaucoup ce à quoi le signifiant « recherche » semble convenir. Cela peut apparaître, si vous voulez que je sois plus précis, avec ce qui va se trouver inscrit dans un CV sous la rubrique portant ce nom. Autre exemple, de statut institutionnel différent, celui des candidats à l'entrée en master 2 « recherche ». Qu'est-ce que ces candidats, qui ambitionnent d'avoir un diplôme où le mot « recherche » sera prononcé, disent de ce que « recherche » signifie ? On voit, ce n'est pas rare, et cela se confirme dans les procédures de travail en cours d'année, des gens utiliser l'expression « ma recherche ». Je ne parle pas de l'usage de cette expression dans le cadre d'une discussion courante. Il y a à saisir là quelque chose de plus profond : la recherche est considérée comme un élément qu'un sujet individuel pourrait assigner et définir de lui-même. On a vu quelque chose de semblable pendant la grande lutte des universités, il y a trois ans, au moment du passage à la réforme dite « Péresse ». Des gens sortaient dans la rue, ou écrivaient des pétitions disant : « collectifs de jeunes chercheurs ». J'ai regardé comment circulait ce genre de vocable dans ces repères là. Il y avait à cet égard quelque chose de performatif. On serait chercheur en raison d'une proclamation subjective, en raison d'une certaine estime de soi-même. C'est un risque qui est pris ici et que peut amplifier tout école ou institution vouée par l'injonction dont je parlais tout à l'heure à proclamer quelque chose dans l'ordre de la recherche. Les écoles, c'est un fait, sont mises en situation d'entretenir un rapport performatif à l'institution de la recherche : serait, sera « recherche » ce qu'elles réussiront à faire passer sous ce vocable à tel ou tel moment d'une procédure institutionnelle qui les contraindra à renseigner telle ou telle rubrique exigeant le mot, à performer, donc, ce mot, à parvenir à le faire circuler de façon admise. On voit dans certains endroits se désigner, dans une liberté totale, des « laboratoires » qui sont des auto-crétions. Ainsi peut-on être invité, ici ou là, à participer à ce qui pourrait être un colloque ou un séminaire mais voici que c'est un événement qui fait apparaître le terme « recherche ». Ce qui est performé de la sorte va petit à petit, par habitude, instituer cette idée que la recherche est une dénomination. « Ici », dira-t-on, « il y a de la recherche ». La preuve ? Un colloque, un séminaire ont eu lieu sous ce titre.

Je pose et vous pose donc cette question : est-ce que « recherche » est un terme qu'un sujet particulier, voire un collectif restreint, relativement localisé, peut autoriser de lui-même ? Ou bien est-ce que « recherche » est un terme qu'on ne serait pas fondé à mentionner sans réserve ni retenue, sans se lier à une certaine autorité ? Il y a une façon plus délicate, voire polémique de poser cette même question : est-ce que « recherche » convient à tout ce qui « vaut comme » recherche ? Nous touchons là à une question formelle d'ordre général. Le « valoir comme » est quelque chose qui est impliqué dans toutes les procédures performatives (j'y reviendrai tout à l'heure dans la seconde partie de mon exposé). Le doute, cependant, n'est pas exclu. Ainsi, est-ce de l'art tout ce qui se fait valoir comme art ? Est-ce du design tout ce qui est signé au nom du design ? Et de la recherche tout ce qui s'intitule ainsi ? Je mettrais en garde autant que je pourrais contre les procédures performatives. Je sais que ce n'est pas d'époque et j'expliquerai bientôt pourquoi. Il y a quelque chose de l'ordre d'un contre-temps dans ma façon de penser les choses. Posons tout de même cette question : est-ce que tout ce que l'on parvient à faire passer pour « recherche » est effectivement de la recherche ? Je trouve là l'illustration d'une question relevant d'un ordre plus global et portant sur les conditions qui permettent que soit justifiée, en général, l'augmentation d'un usage. Ce qui est en jeu – je joue sur l'étymologie des termes dont je me sers –, c'est l'autorisation de cet usage.

Pourquoi cette mise en garde ? Parce qu'est là à l'oeuvre un processus spéculatif que je me suis efforcé de décrire dans mon livre *Éloge de l'aspect*. Dans le spéculatif, il y a quelque chose de l'ordre du faire croire. Le spéculatif se déploie avec la crédulité. Laissez-moi ici signaler une distinction avec ce que dit Bernard Stiegler en ce moment sur la croyance. La crédulité, ce n'est pas tout à fait la même chose, même s'il y a des relations, que la croyance et je parle bien pour ma part de crédulité. La spéculation est fondée sur la crédulité et pas sur la vérité. Elle suppose qu'on ne vérifie pas ou qu'on ne puisse le

faire (parce qu'on n'en aurait pas le temps par exemple). C'est un processus d'assertion. On fait passer une affirmation, peu importe que celle-ci soit ou non fondée *avant* d'être proférée. Pour donner une illustration, prenons un exemple simple : si je parviens à vous faire croire qu'un objet d'allure quelconque est une œuvre d'art et représente à ce titre une grande valeur, je n'ai absolument pas touché à la nature de cet objet mais j'ai bien touché à son estimation, c'est-à-dire à l'estime que vous lui portez. Nous ne sommes pas loin du « valoir comme » que j'évoquais à l'instant. Le « valoir comme » et le « faire croire » sont familiers l'un de l'autre. De vieilles questions reviennent ici, qui peuvent remonter à l'examen antique des conditions de validité de la rhétorique. Si je monte tout ce raisonnement, c'est que j'ai dans un coin de l'esprit l'idée qu'il faudrait peut-être aujourd'hui – je sais que ce n'est pas à la mode – créer un peu de polémique autour de ce que fait, me semble-t-il, quelqu'un comme Bruno Latour ; n'est-il pas en train de nous conduire à considérer tous les processus qu'il étudie, techniques, scientifiques, artistiques comme des processus d'énonciation ? Cette opération, il l'a déjà menée auprès de la science en établissant l'idée que cette dernière était peut-être moins un discours de vérité qu'une certaine capacité à faire circuler un certain type d'énoncé dans un certain genre de collectif. Bien sûr, c'est une forte pensée que celle de B. Latour. Ramenée à ma façon d'exposer les choses, elle signale que la science n'est pas indemne de toute relation au spéculatif. Dès lors ma question se complique qui cherche à savoir si du non spéculatif peut consister en quelque manière dans la recherche. Le travail qui nous attend n'est pas mince.

Seconde partie de mon exposé et ses trois points :

Vous avez évidemment entendu que j'étais passé de la description de la phase chronologiquement circonscrite où a été proférée l'injonction « faites de la recherche » à quelque chose de plus général, de plus profond, de plus lointain. Je me demande en fait si nous pouvons appeler « recherche » une sorte de dépôt factuellement résistant, dépassant en tout cas les déclarations, spéculations et crédulités du moment. Toutes les procédures qui éclatent à nos oreilles et à nos yeux depuis une dizaine d'années sont peut-être l'extrême avancée d'un processus historique qui a éclos dans les années 50 et avéré que le vocabulaire institutionnel avait été touché. Voyez par exemple – il s'agit d'un mouvement entamé antérieurement au moment que je viens de dater – ce qui est advenu à l'instruction publique et à l'école élémentaire, toute deux devenues, petit à petit, non plus des lieux d'instruction mais des lieux d'éducation, puis, ce qui nous arrive aujourd'hui, des lieux de formation. La substitution de ce vocabulaire de la formation, et au-delà l'arrivée de celui de la formation « permanente », touche à présent, au bout de sa course, la recherche. Un grand processus historique a mis de la formation partout, depuis même le niveau élémentaire qui ne s'appelle du reste plus « élémentaire » mais « de base ». Écoutez ce que ces mots disent. Ce n'est plus la même chose qui est visée par la signification : école « de base » dit que l'on peut toujours aller plus loin, au-delà de la base. L'idée d'une fin des études, d'un niveau véritablement terminal n'est plus présente dans cette expression. L'une de mes hypothèses est que l'injonction « faites de la recherche » couplée au retrait d'une référence majeure, comme je l'ai expliqué précédemment, a comme perspective et en même temps comme condition l'idée que la formation doit être présente partout et tout le temps. Or je pense que la recherche, la recherche telle que je la soutiens, est une façon de faire défaut à la formation et à ses logiques. La recherche, c'est prendre du temps pour aller contre ces logiques là, pour aller tout contre éventuellement, mais pas dedans.

Le propos de ma deuxième partie sera donc plus global. Je me demanderai si l'ambiance injonctive que je décrivais en commençant est une ambiance de circonstance, un moment à passer, un petit moment au regard de l'histoire, ou bien si c'est une ambiance que je qualifierais « d'époque », c'est-à-dire découlant d'un tournant historique, la marque d'une nouvelle orientation culturelle, l'effet d'une rupture durable dans le cours des choses. L'injonction « faites de la recherche » est-elle un accident – une simple phase dans l'histoire – ou l'affaire d'une époque ? Ce que je vais vous dire à ce sujet n'est pas forcément attendu ou espéré.

Premier point. Réfléchissons une seconde : que l'art soit devenu une affaire d'actions, de *praxis* plutôt que de *poïesis* au sens étymologique du mot, c'est-à-dire d'ouvrage, de faire, voire de métier (tous ces termes impliquant le fait d'avoir un certain outillage pour *faire* quelque chose, ce que la langue grecque appelait *poiēin*), cela est bien possible. Il se trouve qu'Aristote nous a avertis qu'il ne fallait pas confondre le registre de la *praxis* et celui de la *poesis*. Je ne dis pas qu'il a forcément raison mais, quand même, c'était Aristote et cela mérite que l'on réfléchisse un peu au sens possible de son

avertissement. Qu'est ce qui s'est passé sous le nom d'« art » depuis la seconde moitié du XXème siècle ? N'est-ce pas un certain effacement de la distinction entre *poiesis* et *praxis* au bénéfice de la *praxis* ? Le vocabulaire a varié. Nous n'excluons pas qu'une œuvre fasse sens dans le registre de l'action. Cette idée est assez nouvelle, il me semble. En tout cas, sous la forme marquée qui est la sienne aujourd'hui. Ceci est certainement le fait d'une époque, ce fait que l'art soit pensé en terme d'action, comme *praxis* et non pas comme *poiesis*. Cela relègue tout une culture comme celle d'Aristote disant que ces deux mots se réfèrent à des champs distants. Continuons à explorer : dire que l'art est, ou peut être, l'affaire d'une *praxis*, c'est dire qu'avec une œuvre on agit, c'est dire que l'art est engagé de manière essentielle dans un processus rhétorique, parce-que ce qui détermine la *praxis*, l'action, ce sont des opérations à situer dans l'ordre de la rhétorique. Je précise qu'une action n'est pas simplement un acte, un passage à l'acte, mais résulte d'un pouvoir envisager l'avenir se formulant, se décidant. Agir résulte du fait de s'être demandé les uns les autres, les uns avec les autres ce qu'on allait faire (mais ce « faire » ne veut pas d'abord dire « fabriquer ») et de s'être convaincu, par des processus de parole, que c'est plutôt de telle façon et dans telle direction que l'on allait engager. Ce qui fait époque, c'est que nous cultivons désormais de façon majeure l'idée que l'art est affaire de *praxis*, c'est-à-dire qu'il est engagé de manière essentielle dans un processus rhétorique. Cela ne veut pas dire seulement que l'on peut persuader par le biais d'une œuvre d'art. Les classiques savaient déjà très bien (« un bon tableau vaut mieux qu'un long discours ») que la peinture pouvait être persuasive. Non, depuis une cinquantaine d'année, nous admettons quelque chose de plus : l'art commence comme processus de persuasion quant à sa propre idée. « Ceci est de l'art », quel que soit le « ceci » en question, telle est la phrase dont il faut se persuader, telle est la phrase qu'il faut performer. Exemple : le *ready-made* et nombre d'installations consécutives à la culture du *ready-made*. À partir du moment où le *ready-made* est inscrit sous le nom d'art, l'idée d'art elle-même devient l'affaire d'un processus rhétorique, d'un performatif. Je vous rappelle que le livre d'Austin, *Quand dire c'est faire*, est publié en 1962 mais que les conférences qui sont à la source de ce livre datent de 1955. On est bien dans le moment où va non pas advenir le *ready-made*, qui est plus ancien, mais sourdre sa culture. Quelque chose s'est probablement joué là. Nous sommes maintenant dans une époque où même l'idée d'art s'accommode d'un certain abandon du faire et de ses qualités.

Second point. Quelque chose est minoré dans l'esprit spéculatif qui domine la culture actuelle : c'est l'idée que le dire puisse être valablement second (et pas secondaire), que quelque chose d'important pour nous peut avoir lieu hors – d'abord hors – du dire. La culture qui domine aujourd'hui valorise le dire, je dirais même un certain détachement du dire. Le discours en tant qu'il promet devient principal. Quelqu'un qui est sorti du travail d'Austin, Giorgio Agamben, a écrit un livre essentiel *Le sacrement du langage. Archéologie du serment*. En lisant ce livre, on ne peut pas ne pas s'interroger sur une entente possible de ce que signifie promettre, c'est-à-dire produire une déclaration qui concerne ce qui va advenir mais qui n'a pas d'autre attestation que son énoncé par quelqu'un qui est ou se rend crédible. À la limite, si je simplifie, peu importe ce qu'on dit, pourvu que ce que l'on dit passe. Nous sommes dans une culture qui minore l'idée que le dire puisse être second ou qu'il y ait de la valeur à parler en second, à propos de quelque chose de fait, après qu'un certain « faire » aura été accompli. Autrement dit : ce qui tend à être minoré, c'est un souci du « faire » comme principe ou comme élément principal. Un faire qui serait lui-même ouvert, en second lieu, à commentaire. Un commentaire ce n'est pas une explication. Dans « commentaire », j'entends le mot latin *mens* qui a la même racine que « mémoire », une façon de rappeler quelque chose ou de faire mention de quelque chose. La mémoire et les souvenirs sont quelque chose de second. L'idée qu'il y ait un faire principal, dont le champ ne soit pas celui d'une action et soit ouvert à commentaire, donc à un dire second, est quelque chose d'assez profondément dominé dans la culture. L'architecture peut être là assez directement concernée. J'ai lu un livre extrêmement intéressant et extrêmement discutable d'Emmanuel Rubio, sur le rapport de l'architecture à la *catharsis* depuis la seconde guerre mondiale. J'ai envie de discuter ce livre, très intelligent, cultivé et bien écrit, mais qui repose sur une position concernant non seulement le caractère discursif de l'architecture elle-même, mais encore la valeur des déclarations, des annonces, etc. Est-ce que l'on peut faire quelque chose qui ne soit pas un fait d'annonce et qui ouvre à un commentaire ? Qui appelle de la parole mais qui n'en soit pas soi-même tout en comptant pour nous ?

Troisième point. Ce que je viens de décrire constitue une partie des enjeux, ou des conséquences de l'esprit spéculatif. Est-ce que le faire est intéressant ? Ou, à l'inverse, est-ce que ce qui intéresse primordialement, c'est le « faire passer », le « faire valoir » ? Le faire n'intéresse pas tant que cela la culture majeure de notre époque. Du coup, en sortant de la description conjoncturelle que je faisais en

première partie lorsque j'analysais l'injonction « faites de la recherche », si l'époque est spéculative, comment, dans l'esprit de cette culture que je viens de décrire, peut-on penser qu'il puisse y avoir de la recherche dans le faire lui-même ? Évidemment, pour qu'il y ait de la recherche dans le faire lui-même, il faut un certain souci du faire que nous n'avons pas. Je ne vois pas comment nous pourrions trouver une signification intéressante au fait de rechercher dans le faire lui-même si nous n'avons pas le souci du faire. Paradoxalement, en retournant l'injonction qui nous est faite, en la retournant contre ses intentions si elle en a, nous en venons bien à poser une question concernant la recherche « en » art, « en » design, « en » architecture. Ce « en » est à situer dans le fait de faire, à condition que, dans l'intérêt de ceux qui vont faire des études dans les champs de l'art, du design ou de l'architecture, nous pensions à des opérations qui ne seront pas en elles-mêmes discursives. Cette affaire a beaucoup de conséquences en effet sur ce que l'on va demander aux étudiants. Un exemple : plus ça va et plus j'interdis de parler, dans certaines circonstances, à ceux qui travaillent avec moi « en » design. Quand ceux-là ont à présenter quelque chose, je leur dis : « Montrez et taisez-vous. Une fois que l'on aura vu, que l'on aura appréhendé l'objet fait, nous commenterons et nous discuterons ». Il s'agit de faire en sorte que ce qui est fait ne soit pas baigné dans le langage avant même que la moindre perception sur le fait en question – sur le fait d'avoir fait – ait lieu. Je vois mal comment nous pourrions définir ce que serait une recherche dans le faire lui-même, une recherche « en » art, « en » design, « en » architecture, si nous n'avons pas un certain souci de la valeur que peut avoir la distance entre le faire et le dire. Que serait rechercher dans le faire lui-même ? Ce serait, par exemple, s'intéresser à re-disposer le métier lui-même, l'ordre méthodique du faire en question. Voilà une formule que j'ai trouvée pour cet après-midi et que je vous propose. Je pense que les modernes ont beaucoup fait cela en peinture. Cézanne, Kandinsky, Klee ont, de manière assez littérale, « re-disposé » le métier. Avec le même matériel, en disposant l'ordre du travail autrement, ils ont fait autre chose. Cela supposait que leur esprit ne soit pas focalisé seulement sur le registre du discours, de l'action et même de l'expression. Leur travail avait une dimension technique factuelle.

Débats

Philippe Louguet : Merci beaucoup. Je pense que les questions que vous posez sont des questions passionnantes qui nous animent et parfois nous séparent aussi. C'est normal.

Ghislain His : Est-ce que ce que vous appelez « esprit de l'époque » n'est pas géographiquement localisé ? Est-ce que ce n'est pas un peu spécifique à la France ? Il y a des expériences ailleurs, dans d'autres pays...

Pierre-Damien Huyghe : Je crains que non et c'est bien pourquoi j'ai parlé de ce qui domine dans la culture. Je précise tout de même qu'il n'y a pas de culture qui soit absolument simplifiée ou alors ce serait épouvantable. La culture elle-même est toujours entretenue par le fait qu'il y a des éléments valorisés, majorés et des éléments minorés. Donc qu'il se passe autre chose parmi nous que ce qui est majoré et que je critique, ça, je vous l'accorde, même en France. Ça n'est simplifié nulle part.

Anne Boissière : A propos de la *praxis*, je me demande si la référence à Aristote est suffisante pour comprendre ce qui se passe. Je crois que cette dérive, dont vous parlez, dans les années 50, vient des Etats-Unis. Un livre qui nous permet vraiment de penser cette évolution, c'est Dewey, le pragmatisme est là, il est antérieur à Austin. Il me semble que le pragmatisme est intéressant car il oblige aussi à considérer la question de l'art et de la vie, alors que, dans la question de la *praxis*, telle que vous l'avez définie chez Aristote, ou tel que le montre Hannah Arendt dans les années 60, ne conduit pas vers la vie. On est envahi à l'heure actuelle par un « discours » que vous rangez dans la *praxis* mais qui en fait vient encore d'ailleurs. Il faut l'analyser en partant du pragmatisme, c'est-à-dire l'envahissement d'un discours, qui justifie l'activité, peu en relation avec le discursif et la rhétorique, mais plutôt avec un discours que j'appellerai « biologique ». Quand on lit *L'art comme expérience*, on voit bien que l'enjeu est une dimension de l'action que l'on va définir du côté d'une vie biologique alors que les modèles de la *praxis* aristotélicienne obligent à être dans une forme de langage qui nous soustrait au monde du biologique. Quand on voit chez Hannah Arendt la distinction entre œuvre, travail, et action, il est clair que le domaine de la *praxis* nous soustrait au biologique. Il y a quelque chose qui nous vient de la performance aux Etats-Unis et qui se mélange avec notre modernité en Europe. Il y a peut-être là un autre modèle à penser.

Deuxième remarque : il semble que cette référence à la *poièsis* aristotélicienne a défini les modalités d'un « faire » en art qui exclut aussi, en particulier dans la poétique, la musique et la danse. Ici je voudrais faire valoir la critique de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Le problème de la *poièsis* chez Aristote, est qu'elle propose un modèle du « faire » qui se définit pour des opérations artistiques qui sont du côté du texte, de la littérature, et peut-être de la peinture, mais exclut les modalités d'un « faire », d'une praxis – ici il y a certainement à inventer un terme – qui relève d'une musique, d'une danse, d'un mouvement, ce qui obligerait à redéfinir à la fois cette distinction entre *poièsis* et *praxis*. L'enjeu actuel serait également de redéfinir le mouvement par rapport à des processus qui ne sont ni dans la praxis, ni dans la *poièsis*, au sens d'Aristote. Il faudrait retravailler pour être à la hauteur de cette différence des arts qui traverse tout le XXème siècle et des arts qu'Aristote a exclus dans son modèle de la *poièsis*.

Pierre-Damien Huyghe : Je n'étais pas venu pour parler de mon travail. Mais, pour répondre à votre deuxième point, je dirais qu'il fait allusion à un long démêlé, chez moi, avec Aristote, avec sa *Poétique*, avec ce que ce texte dit, avec l'histoire de ce texte, ses reprises, etc. Je suis d'accord pour dire qu'il n'est pas plus opératoire pour la peinture que pour la danse ou la musique. Cependant, la formule de distinction que j'avais en tête entre *praxis* et *poièsis* n'est pas dans la *Poétique*. C'était pour faire une suggestion dans le cadre de la discussion de cet après-midi, pour essayer de marquer quelque chose. Ce qui m'intéresse c'est une certaine séparation, qui est passée dans tel ou tel texte d'Aristote, c'est cet avertissement de ne pas confondre les deux registres. Il est bien entendu que, si la distinction se perd, les deux termes se perdent. S'il n'y a pas de distinction entre *poièsis* et *praxis*, il n'y a plus de sens du faire, mais pas plus du sens de l'agir, et c'est bien ce que Hannah Arendt essaie de faire revenir. Dans l'époque que je prétends décrire, il n'y pas d'action véritable ou authentique. Ce sont des actes qui viennent se répandre parmi nous au nom de l'action mais qui ne sont pas des actions. Je pourrais simplifier en disant : j'essaie d'attirer l'attention sur l'importance de la distinction entre dire et faire étant entendu qu'on en est à « dire c'est faire » ou « faire c'est dire ». Dans ce cas, au fond, faire et dire cessent d'avoir une pertinence particulière. Cette pertinence est dans la tension entre les deux.

Philippe Louguet :

Quelques réactions avec ce que vous avez dit, en lien avec la théologie :

- Cette question de la recherche comme quête du Graal est un point de vue de notre époque. Quand on dit « ma » recherche, on est vraiment dans cette logique là.
- Je voulais aussi parler de la folie d'Erasmus et ce qu'il dit de la théologie. Pour lui, c'est un discours sur un discours, c'est un jeu rhétorique du discours sur lui-même, qui occupe toute la scène (là il parle de la Sorbonne). Je trouve ça assez frappant.
- La remarque d'Anne est très intéressante. Je n'avais pas du tout pensé à cette question qui croise aussi le rapport entre l'apollonien et le dionysiaque.
- Sur le fond, j'entends très bien ce que vous dites, mais j'essaie de voir qu'elle est la manière dont on utilise le terme recherche, de quoi parle-t-on ? Vous avez raison de dire que dans les milieux de l'architecture c'est un peu différent : ces questions sont venues de nous, elles ne nous ont pas été imposées. Nous avons constitué une mise en réflexion de notre domaine et croisé ces questions, notamment celle du « faire », qui se rapporte au projet. Il y a quelque chose aussi d'important sur ces questions chez Genette dans la narratologie. Ce mouvement sur le « faire » constitue des îlots de résistance par rapport à ce que vous dites.

Pierre-Damien Huyghe : Des îlots de résistance, il y en a. J'y pensais en vous écoutant. Il y a une autre façon de tourner autour des questions qui me travaillent et que je me pose dans l'absolu : qu'est ce que c'est que « dire quelque chose » ? Quand dit-on « quelque chose » ? Je ne vois pas comment on pourrait résoudre positivement toute cette affaire de recherche à laquelle nous sommes conviés sans que, d'une manière ou d'une autre, on réfléchisse à ça. Mais pour dire quelque chose, il faut que j'ai quelque chose devant moi qui attend qu'il en soit dit quelque chose. Si l'objet auquel j'ai affaire est déjà lui-même dans le discours, avant même que je commence à parler, s'il est en lui-même un discours, qu'est-ce qui reste à dire ? Il reste à reprendre le discours que l'auteur aura autorisé lui-même, à se fixer sur ce discours.

Franck Vermandel : Dans la question que vous posez en premier lieu, c'est-à-dire ce que pourrait être la recherche et les conditions de la possibilité de la recherche, vous dites : « la recherche serait faire défaut à la formation ». Est-ce que vous pourriez développer ce point ?

Pierre-Damien Huyghe : Je mène actuellement un travail visant à montrer ce que je vais vous dire sous forme déclarative. A la base, il y avait une idée historique de la notion d'instruction en France. Je tiens à préciser : il n'y a jamais eu d'école obligatoire. Ce que les lois de la III^{ème} République ont institué c'est l'obligation de scolarité. Ce n'est pas du tout la même chose. Il n'y a pas de modèle juridiquement sanctionné en France. Il n'y en a jamais eu quant à ce que c'est que « faire classe » ou « faire école ». En revanche, à l'orée de la III^{ème} République, a en effet été installé un certain nombre de lois dites « républicaines » sur la scolarité obligatoire. Le but était que tout jeune vivant sur le territoire français soit libre d'apprendre durant une période de sa vie. Le mot *scolè* en grec, d'où vient le mot « école », est souvent traduit par « loisir », « temps libre ». C'est du temps libéré de toute exploitation. Le modèle que les Républicains avaient en tête est celui de Condorcet : « Qu'est-ce qu'on apprendra ? » demandait en substance ce dernier. « Ce qui suffit à ne point dépendre », disait-il. Dans « ce qui suffit », il y a l'idée de quelque chose de suffisant. L'école élémentaire était fondée sur ce principe : il suffit d'être libéré jusqu'à l'âge de 14 ans, plus tard 16 ans, pour apprendre « ce qui suffit à ne point dépendre ». Les adversaires de Condorcet, c'était ceux qu'il appelait lui-même les « charlatans ». Le charlatanisme est un discours spéculatif. Les charlatans ne jouent pas moins que les spéculateurs sur la crédulité. L'idée était donc de baisser le niveau de crédulité possible grâce à un ensemble de savoirs « suffisant ». Cette idée, sur laquelle reposait l'école dite « élémentaire », a été attaquée en France depuis les années 50. Quand on a poussé l'obligation scolaire de 14 à 16 ans, pourquoi n'a-t-on pas relié ces deux années supplémentaires à l'école élémentaire ? Pourquoi a-t-on créé des collèges à ce moment là pour absorber l'augmentation du public concerné ? Toutes ces questions historiques, il faut les faire revenir à la surface. Je pense que quelque chose de ce type a miné l'instruction publique, à savoir la mise en place progressive de la formation. Qu'est-ce que la formation ? C'est tout sauf de l'indépendance. La formation attache un savoir à une attente, qui peut être par ailleurs intéressante et légitime, mais le savoir que l'on acquiert dans une logique de formation est toujours un savoir dépendant. C'est un tout autre esprit. On pourrait imaginer de partager son temps entre un temps libre, pendant lequel on apprend « ce qui suffit à ne point dépendre » et ensuite, puisque nous sommes des êtres sociaux, de s'approprier à entrer dans des processus de travail structurés dépendant de savoirs caractérisés par leur utilité ou, mieux, leur fonctionnalité. Jusqu'à il y a peu de temps finalement, quelque chose n'avait pas été miné par l'extension de la logique de la formation depuis les années 60 : les deuxièmes et troisièmes cycles de l'université. C'était un « au-delà » de la formation, auquel était associé, en France, l'esprit de recherche. La recherche était l'endroit où il s'agissait de produire des savoirs transmissibles, non dépendants, qui pourraient devenir des enseignements. Ceci est attaqué aujourd'hui. Je travaille sur les maquettes 2014-2018 de l'université : il faut créer des masters professionnels et des masters recherche. Pour la première fois, apparaît aussi le terme de master « indifférencié ». Qu'est-ce que ce sera ? Il est clair que le professionnel est en train de liquider une idée historique de la recherche.

Michel Vienne : En Belgique, quand on entend recherche, on est tout de suite orienté sur la recherche scientifique. Nous parlons de la science ou des sciences des espaces. Un exemple : les architectes, amenés à faire un doctorat dans le cadre d'un projet urbain, s'intéressent au dessein du projet proposé. Intuitivement, j'ai tendance à penser que dans « dessein », il y a forcément un dessin. Alors, on peut se demander : quand le projet d'architecture est-il ou fait-il l'objet d'une recherche ? C'est la question des laboratoires qui se mettent en place, l'idée étant que le projet d'architecture, ou le projet urbain, ne fait pas partie de la recherche. Qu'en pensez-vous ?

Pierre-Damien Huyghe : J'aurais tendance à croire que les réponses à ce genre de question sont déterminées par des intérêts divers. Personnellement, je pense, sur un plan logique et conceptuel, qu'un projet n'est pas une recherche en soi. Mettre de la recherche dans un projet nécessite un décalage, celui d'un temps libre qui n'est pas économique. Concernant la question du « dessein » et du « dessin », il y a une expérience du dessin moderne dans le champ de la peinture qui consiste à dessiner sans dessein. Les textes de Paul Klee me paraissent assez décisifs sur le fait de pouvoir avancer des tracés, de faire des expériences graphiques qui ne soient pas dessinées au sens « envisagé d'avance ». De ces tracés à l'aventure, il peut quand même, dans une démarche de recherche, ressortir quelque chose de constructif.

Michel Vienne : L'œuvre architecturale n'est pas une recherche ?

Pierre-Damien Huyghe : Je ne sais pas si nous nous entendons sur le mot « œuvre » mais je vous dirais que toute opération architecturale n'est pas une recherche. Si l'opération est une œuvre, c'est à voir... Cela dépend. Restent les conditions dans lesquelles aujourd'hui on peut entendre la différence entre « opérer » et « œuvrer ». Si le passage d'une opération architecturale au caractère d'œuvre architecturale est une performativité langagière, ma réponse sera toujours non. En revanche, si l'on met dans « œuvre » le fait de « faire » œuvre, ma réponse serait plus nuancée.

Philippe Louguet : Juste un mot pour être claire sur la dernière incise : ce serait la différence entre « œuvre », dans le sens du « faire », et projet. Il peut y avoir œuvre architecturale, sans projet. Cette historicité du terme projet est une notion que notre époque a complètement oublié.

Richard Klein : J'ai une question très naïve et peu habile par rapport au contenu de votre intervention. Veuillez m'en excuser, mais je ne vois pas comment la formuler autrement. Est-ce qu'il n'y a pas dans votre discipline, en tant que philosophe, un désarroi face à une œuvre d'art, particulièrement discursive, par rapport à ce qu'est la pratique du philosophe ? Ce dernier peut se sentir aussi, par moment, « concurrencé » par l'œuvre elle-même. Je pense cela par rapport à l'historien qui, de son côté, n'est pas du tout gêné du caractère discursif d'une œuvre : avec d'autres outils, il essaie d'en comprendre le sens ou la réalité.

Par rapport à la question de notre collègue belge, j'aurais une remarque : il me semble que cette question était au cœur des débats relatifs au doctorat d'architecture lorsqu'il a été mis en place. Beaucoup de collègues architectes, titulaires d'un doctorat et d'une habilitation à diriger les recherches, ont été interrogés par le ministère. Parmi les réponses faites, certaines étaient au cœur de cette question, et notamment une, qui disait : « on en peut pas appeler ça un doctorat d'architecture ou en architecture ». La réponse de Philippe Boudon m'avait beaucoup intéressée : il expliquait qu'il n'y avait de doctorat qu'en « science pour ». J'avais trouvé cette nuance extrêmement pertinente, par rapport à notre histoire, à savoir qu'il y a eu des tas de sciences « pour » l'architecture qui ont un caractère cumulatif et ont permis des connaissances. Personnellement, je me sens encore au cœur de ce débat. Pour moi, les choses ne sont absolument pas tranchées.

Pierre-Damien Huyghe : Pour votre première remarque, j'aurais envie de répondre de manière personnelle : je ne pense pas du tout que la philosophie soit dérangée par la situation, ou l'époque, que j'ai essayée de décrire. À titre personnel, je le suis peut-être, mais la philosophie certainement pas. Toute une philosophie, issue de la philosophie analytique aux Etats-Unis, en fait son affaire avec une jouissance incroyable. Si vous le permettez, je reformulerais votre question d'une autre manière : ce qui manque peut-être aujourd'hui à ce que je viens de décrire, c'est une philosophie critique. Il n'existe, de ce point de vue, qu'une philosophie « encourageante », une philosophie qui encourage le spéculatif, la philosophie analytique pour dire les choses rapidement. Par ailleurs, entre l'historien que vous êtes et le philosophe que je suis, les positions de principe sont différentes, car nous prenons les problèmes avec des points de départ différents. Il est normal, inévitable et même souhaitable que les historiens ne soient pas sectaires quant à la définition de leur objet. C'est d'ailleurs une qualité méthodique de l'histoire comme discipline du savoir. Je ne vois pas pourquoi l'historien rejetterait tel ou tel aspect de ce qui se présente parmi nous sous le nom d'art. Cela empêcherait d'en étudier précisément l'origine, la circulation, etc. La philosophie, elle, peut avoir un pré-supposé a priori critique quant à son objet. Voyez déjà Socrate ou Descartes, le rôle préalable du doute dans leur démarche. Avec cette réponse il est vrai, je donne le sentiment d'aller a contrario de la première partie de ma réponse. Je corrigerai donc ce que je disais : la période dans laquelle nous sommes ne connaît principalement de la philosophie que ce qui l'encourage à continuer à être ce qu'elle est. Alors que, justement, il ne faudrait pas rejeter l'idée d'une critique de principe.

Gilles Maury

Gilles Maury est architecte DPLG depuis 1996 et docteur en histoire de l'architecture de l'Université de Versailles en 2009.

Chercheur au LACTH depuis 1999, il enseigne l'histoire et le projet au sein de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille depuis 2004.

Gilles Maury a récemment publié « Les Delgutte, céramistes et stucateurs, Lille-Mons en Barœul, 1873-1936 » ; co-écrit avec Richard Klein l'ouvrage du CNDP « Hector Guimard / Robert Mallet-Stevens, villas modernes » en 2004 . Il a également été commissaire et scénographe de l'exposition « Villa mon Rêve : image de la maison 1880-1950 » au Colysée de Lambersart en 2006.

Gilles Maury est par ailleurs membre de la Société d'Émulation de Roubaix dont il dirige la revue « Gens & Pierres de Roubaix », et membre de la Commission Historique du Nord.

Sujet, objet et discipline

Éclaté dans différentes écoles doctorales émanant de disciplines diverses, des sciences humaines aux sciences dures, le doctorat en architecture cherche encore une légitimité afin d'atteindre une forme d'autonomie. Dans l'interaction entre sujet et objet d'étude, via une discipline dominante, les thèses en architecture françaises épousent des contours qui peuvent les rendre très éloignées les unes des autres. Je m'étais proposé dans l'abstract de faire un tour d'horizon des sujets en lien avec des disciplines dominantes, en France et à l'étranger. Je me suis concentré sur l'étranger, attendu que les informations nationales sont aisées à trouver et que beaucoup d'entre nous les connaissent déjà. Et la situation du doctorat en architecture en France reste assez homogène du fait de notre dépendance, si l'on peut dire, aux universités.

En préambule, je voudrais préciser quelques points.

Je fais pour la première fois un exercice périlleux pour moi, puisque j'ai décidé de parler sans images. C'est réellement une première, mais je ne pense pas que le sujet appelle un support visuel. Mais peut-être ultérieurement cela serait-il possible, j'y reviendrais le moment opportun.

D'autre part, j'ai répondu avec enthousiasme à l'invitation de Philippe pour intervenir précisément dans ce thème, car cela fait plusieurs années que je me pose des questions, comme vous tous sans doute, sur la définition du doctorat en architecture, vu que les docteurs présents dans cette salle le sont tous dans des disciplines universitaires constituées, certes perméables, mais colorant fortement la recherche. Donc, comment pourrait-on faire pour que l'architecture devienne à son tour une discipline menant à un doctorat en propre ?

Cela fait donc des années que j'ai comme vous cette question en tête et cette très modeste contribution me permet de commencer à ordonner diverses informations. Je ne vous livre rien aujourd'hui de définitif, ni le fruit d'une longue recherche, mais une première mise en ordre de différentes données.

Pour des raisons linguistiques, je me suis trouvé limité aux sites d'universités anglophones, mais comme vous l'avez constaté, l'enseignement supérieur français et la recherche sont de plus en plus alignés sur des critères et des modèles structurels anglo-saxons. Ce sont donc les spécificités de ces formations que j'ai voulu, pour moi-même comme pour vous, tenter d'éclaircir.

Historien de formation, j'ai toujours vu d'un regard très distant toute forme de recherche en architecture qui ne soit pas une interrogation exogène, afin de garantir la distance scientifique requise, d'où mon attachement premier à des disciplines constituées, universitaires et « classiques ».

Force est de constater, par les différents échanges que j'ai pu faire dans quelques universités anglaises, par mes visites d'institutions américaines, que cette position commence à craquer devant les possibilités qu'offrent les études anglo-saxonnes. Il y a fort à parier sur l'adoption plus ou moins proche de leur système doctoral, tant nos universités se calent sur leur modèle global de fonctionnement.

Le panorama que je dresse est certes très partiel, mais je crois qu'il reflète bien la tendance générale, à laquelle pour l'instant nous échappons très largement. Le tableau n'est pas noir, mais la direction est globalement celle de la disparition ou de l'assimilation des disciplines comme l'histoire ou la philosophie au profit d'une professionnalisation accrue.

Je dis bien professionnalisation, car ces branches, absentes jusqu'à présent, ont rattrapé l'architecture dans ces universités, en les liant avec des financeurs potentiels d'une part, ou assurant aux étudiants

des débouchés réels. Devenus « experts » en une matière, un point de technique ou même de management, ceux-ci valorisent leur travail immédiatement sur le monde du travail. Nous verrons comment se décline cette professionnalisation du doctorat, qui n'est pas majoritaire, mais qui existe maintenant partout, et très marginalement en France à ce que je sais.

L'autre aspect que je voulais éclaircir un peu, c'est celui de la notion de *research by design*, que l'on pourrait ici traduire par recherche par la projection, qui devient également une tendance « lourde ». Celle-ci semble ouvrir la voie à des expérimentations qui incluent dans le corps de la thèse une part de « projet » théorique mais comportant du dessin, de la formalisation interrogée. Ceci n'est donc pas sans bouleverser notre conception universitaire de la thèse.

J'ai donc choisi quelques écoles d'architecture d'excellence, comme elles s'auto-évaluent et j'ai d'abord choisi celles qui dépendaient d'université dite technologique, afin d'essayer de dégager des spécificités. Ces écoles donnent le ton dans le monde entier, il m'a semblé légitime de creuser dans cette direction. Je ferai pour chacune d'elle des commentaires, des réflexions, qui restent ouvertes et objet à débat entre nous.

Je n'oublie pas non plus d'évoquer la filière recherche dans son entier : le master est souvent inclus, pour nous aider à comprendre l'organisation générale et la division de l'apprentissage, qui me semble être une clef importante.

Illinois Institute of technology

A l'IIT de Chicago, l'organisation du master est différente dans le sens où quatre masters sont proposés, donnant lieu à des diplômes séparés, les quatre mènent potentiellement au doctorat. Master en archi, en paysage, un 3e en stratégies professionnelles autour du HQE, et un 4e un peu particulier « science de l'architecture ».

Si le master archi est en trois ans avec une dernière année consacrée à l'organisation d'un sujet personnel encadré, le tout reste semestrialisé, le master en science se fait lui en un an, qu'il faut voir comme une spécialisation finale de dernière année. Tout ces masters comportent dans leur dernière année une recherche et la rédaction d'une « thèse » liée à un projet personnel, élaborée avec, puis encadrée par deux profs référents. Ce système peut se retrouver dans d'autres universités américaines.

Pour ce master en science, je cite « écriture et analyse, programmation et design sont liés ». Les thèmes d'études sont au nombre de cinq, avec des recherches sur les IGH et les très grands immeubles, les méthodes innovantes en design architectural, l'environnemental, et les systèmes avancés d'information... Master destiné à « atteindre un haut niveau professionnel ».

Il ressort de ces spécificités du master à l'IIT de développer un programme de filière doctorale destinée, je cite « à de étudiants désireux de poursuivre une carrière dans l'enseignement supérieur ou la recherche et/ou dans le domaine d'une pratique professionnelle avancée ».

Plusieurs axes sont possibles au sein du doctorat, mais l'orientation technologique est affirmée car le programme promeut « la recherche en architecture qui est conduite par la technologie vers des connaissances avancées et l'érudition ».

Ceci explique les différents axes de recherche proposés, dont notamment : IGH (design, organisation et structure), Structure (forme, matière comportement et applications), Technologie consciente des énergies (influence sur la forme des immeubles, l'auto-suffisance énergétique...), Applications informatiques en tout genre (modèle 3d, multimédia, etc.), Applications technologiques (nouveaux matériaux, composites, préfabrication...), Urbanisme émergent, et enfin le dernier point : Histoire et théorie et technologie...

On retrouve dans cette prédominance des thèmes d'encadrement, bien sûr, la cohérence avec la place de cette école au sein d'une université technologique. La seule science humaine convoquée étant l'histoire, mais reliée à celle des technologies...

Soyons plus pratique, car derrière les intitulés se cachent les productions des doctorants.

Il s'avère qu'il est clairement expliqué que les étudiants font une recherche qui comporte une part de projection et de modélisation ; pendant le doctorat, ils sont appelés à faire une synthèse des solutions existantes confortant leur hypothèse et à la vérifier par des expérimentations. En ce sens, on comprend que le doctorat puisse être un prolongement du travail effectué en master, directement (puisque pour celui-ci les sujets sont construits de façon individuelle, en articulant recherche programmatique, mémoire sous forme d'essai et production architecturale).

Ceci fait aboutir des thèses aux intitulés explicites. Je dois attirer votre attention que toutes celles dont j'ai trouvé les titres et abstracts sont exclusivement des thèses comportant une forte dimension

technique ou technologique. Quelques exemples : « Viabilité du bambou comme matériau de construction commercialisable », « Technologie de la planification spatiale intégrée avec la génération de formes », « Evaluation des critères pour les ouvertures dans les immeubles de bureaux BBC », « Génération des formes des grands immeubles par le process du design paramétrique », etc.

Je voudrais ajouter que les doctorants sont tous sans exception, d'origine étrangère, voire sans doute d'abord étrangers : un grand nombre d'asiatique (Chine, Inde, Malaisie). Il n'y a pas de « John Smith » par exemple. Ceci signifie-t-il que le doctorat ne présente aucun intérêt aux yeux des étudiants US ? S'il est un apport indéniable à des carrières pour des étudiants étrangers, pourquoi n'est-il pas prisé des étudiants du pays ? Il y a là sans doute des facteurs qui m'échappent et qui ressortent peut-être de politiques universitaires et financières spécifiques. Mais le fait était à souligner.

La comparaison qui me paraissait la plus efficace est celle que l'on peut faire avec l'Université Technologique de Delft, dont le master et le PhD sont en langue anglaise, ce qui est un signe puissant, ne l'oublions pas, de la main mise du système anglo-saxon.

TU, Delft

Au sein de cette école, plusieurs programmes post-master sont disponibles, dont le doctorat. Celui-ci est donc, dirais-je, concurrencé par une formation en « recherche et développement (centré sur le logement, l'urbain et la mobilité) », « urbanisme », et un axe sur la promotion immobilière dans toute l'étendue temporelle de la vie d'un bâtiment (essentiellement logement).

Le doctorat est donc ici hébergé au sein d'une école doctorale spécifique « Architecture et environnement bâti », une des huit de TU, dans laquelle on peut travailler sur à peu près tout : architecture, technique de construction, urbanisme, paysage, « geomatic » (pas trouvé de traduction correcte), management de l'environnement bâti, logement. Le but étant de faire aboutir « une recherche innovante d'excellence orientée sur la conception (design-oriented). »

J'avoue qu'avec cet intitulé, je pensais trouver des thèses plus orientées que ne le propose le panorama des thèses en architecture passées depuis 2007 : seize au total, avec des étudiants très majoritairement néerlandais. Quelques exemples donc sur ces dernières années : « Gibsonisme : écologies de l'architecture »¹, « Architecture moderne en Afrique, 1984-1999 », « De penser la ville à faire la ville : Bruxelles et l'obligation de l'architecture au réel », « Les palais du peuple : art, architecture et politiques dans 2 centres culturels de l'Europe de l'ouest après la seconde guerre mondiale », « Penser Shanghai : interrogation foucauldienne de la métropole post-socialiste », etc. Rien de très technologique là-dedans, ni de professionnalisant... le registre des SH est largement convoqué et ces thèses ressemblent beaucoup aux nôtres.

Mais c'est parce qu'il ne s'agit que des thèses en architecture « pure » dirais-je, les thèses en « qualité du logement », qui existent bel et bien, sont tout aussi nombreuses, et avec des sujets comme « Impact environnemental des phases opérationnelles du logement résidentiel », ou « La loi de 1996 sur le logement national en Zambie ». La plupart sont sur des points techniques et environnementaux autour du logement. Il y a aussi des thèses « Systèmes du logement » etc., douze sous-familles possibles, (vingt-sept en urbanisme depuis 2007, seize en histoire...). Soit environ 120 thèses dans le domaine architecture élargi depuis 2007, avec une forte prédominance des dimensions scientifiques autour de l'architecture. J'ai pourtant cru déceler dans ces intitulés une faible présence du design ou d'une recherche par le design, ou comportant une part de projection.

Un autre point à souligner : le très fort encadrement des doctorants, qui doivent suivre une grande quantité de cours la première année, qui leur apprend à rédiger des articles, à faire des recherches spécifiques, à articuler les documents et à créer ses propres données ; des cours qui proposent aussi des aides à l'organisation personnelle, ou pour les débouchés professionnels, l'art d'animer des groupes ou de faire des présentations et communications... quatorze sessions de plusieurs cours chacune, regroupées sous le vocable de « transfert de compétences ». Un contexte très différent de beaucoup d'universités françaises, en tout cas dans l'ampleur de l'encadrement doctoral (certains points étant abordés dans des écoles doctorales française, mais à Lille III ou Lille I, je ne sais pas...).

Ce que l'on peut retenir comme première synthèse de ces éléments, c'est que les thèses sont très majoritairement centrées sur des études de cas, pour lesquels la rigueur scientifique de l'observation, du classement, de la décomposition des éléments et leur traitement opère à plein. Je dirais même que

¹ James J. Gibson : *The Ecological Approach To Visual Perception*, écrit en 1979

le caractère scientifique ressort d'autant plus que beaucoup de ces sujets interrogent des objets par le biais de comparaisons chiffrées, de données transformées en tableau, etc. On se rattache alors à un découpage, des portions d'architecture, examinés sous tous les angles. La discipline dominante serait alors celle des sciences physiques finalement, qui chapeauteraient les sciences de l'environnement.

Si la démarche scientifique est incontestable, et un biais comme un autre pour aborder le domaine de l'architecture, ces sujets ont une vertu, au moins aux yeux des intéressés, celle d'être monnayable : ces sujets font d'eux des spécialistes d'un domaine technique parfois, qui augmentent leur « valeur » sur le marché du travail.

Un point de comparaison peut être fait avec ce que fait le Cerma en France.

Le CERMA, de l'école d'architecture de Nantes, dont le thème est « Ambiances architecturales et urbaines », avec le CNRS en partenaire (et l'école centrale et EA Grenoble). Le Cerma se définit comme un « centre de recherche méthodologique d'architecture » et analyse les « phénomènes physiques qui procèdent de la perception sensible de l'environnement construit ». Et l'on y fait, je dis cela pour nos doctorants qui ne connaissent pas sans doute cette formation, on y fait des thèses sur les brises-soleil, les données mesurables des effets sonores en ville par exemple, mais aussi des thèses comme celle d'Eric Monin sur les ambiances des fêtes du XVIIIe siècle à Nantes.

L'autre point qui me semble essentiel à ce moment de mon exposé et celui de la nature des recherches même, qui se fait sur des objets que je qualifierais d'« externe ». J'entends par là que lorsque l'on entame une thèse sur l'« Evaluation des critères pour les ouvertures dans les immeubles de bureaux BBC » comme à Chicago, le chercheur est en position d'observateur d'un phénomène, constitue un corpus qu'il analyse. N'entre pas dans ce travail une réelle dimension projectuelle, mais cela serait à vérifier. Car ce qui m'inquiète dans la possible « dérive » du doctorat, c'est qu'il puisse commencer à interroger des points du projet architectural mais dans une dimension personnelle, car alors la dimension heuristique deviendrait plus subjective et perdrait de sa scientificité.

J'entrevois une voie, sans aucun doute malheureuse et que je combattrai personnellement, où le doctorat en architecture pourrait s'orienter pour des raisons démagogiques vers une sorte de « super-projet » afin de diplômer des « super-étudiant ». Je dirais très méchamment afin de le rendre « utile » ou « professionnel ». Mais nous en débattons après...

Je voudrais aborder maintenant les doctorats non affiliés à des universités techniques. J'ai constaté dans ces recherches que, même pour celles-ci, la tendance se confirme.

Le cas le moins typique reste celui de Princeton, où l'histoire occupe encore une place centrale.

La présentation insiste immédiatement sur l'aspect pluridisciplinaire de la formation et « des relations entre architecture, l'urbanisme, le paysage et les technologies de la construction avec leur environnement culturel, social et politique. ». Architecture, urbanisme, paysage et ingénierie sont les quatre champs dans lesquels les recherches sont faites, visiblement dans un cursus qui associe les doctorants à des programmes communs. Seize cours ou formation sont à suivre, et neuf articles sont à produire et font partie de l'évaluation finale. Et on doit parler deux langues étrangères avec certificat à l'appui !!! La poursuite n'est autorisée qu'après un an de travail encadré avec des directeurs et des oraux de présentation de diverses phases de travail.

La très forte dominante historique des thèses passées (douze depuis 2007 présentées, y en a-t-il plus ?) provient sans doute de la direction de la formation doctorale, assumée par une historienne (Beatriz Colomina). Néanmoins, on trouve quelques sujets à consonance technique : « Environnement statistique du XXe siècle », « Structures évolutives : architecture des média numériques », à côté de sujets traitant des gratte-ciels de Chicago, d'Archigram, de l'identité architecturale du Brésil entre deux guerres, etc. Dix-neuf thèses en cours, dont une sur l'hygiène et l'architecture scolaire en France sous la 3e république (par une américaine).

Il faut noter la structuration particulière de la recherche en master, où les séminaires, donnés par les enseignants de l'école doctorale, sont des séminaires propédeutiques ne donnant pas lieu à la rédaction de mémoire, mais à des exercices variés d'écriture ou de présentation (publication, conférence, exposition...). Sinon, le master plus professionnalisant est structuré comme à l'IIT, avec une « thèse » liée à un projet.

L'autre école leader dans le monde est l'Architectural Association, à Londres.

Le doctorat à l'AA vise l'enseignement supérieur et la pratique professionnelle avancée, celui-ci est établi depuis 1970 et articule quatre thèmes de recherches : théorie et histoire, urbanisme, technologies émergentes et design, développement durable. La présentation de l'école précise qu'avec « la forme traditionnelle du texte de thèse, les candidats peuvent maintenant explorer des formats de thèse alternatifs incorporant une recherche par le design comme partie de l'argumentation formelle ou comme donnée de leur propre recherche. »

Les thèses viennent de préférence après une année d'approfondissement post-master qui donne les bases théoriques pour une recherche avancée, c'est du plein temps requis sur trois ans. Néanmoins, le master comporte un séminaire général d'écriture, autour de l'histoire et de la pensée critique, où l'on produit (comme à Princeton), des essais, des commentaires, des critiques, des analyses de revue, des interviews. L'objectif de ce master étant de « relier les débats théoriques à des projets particuliers ». La recherche en master est liée à la pratique du projet... comme finalement c'est le cas dans toutes les facs américaines.

L'accent est mis sur le développement durable (le dir. de l'ED est un spécialiste, Simos Yannas).

Dans une catégorie beaucoup plus modeste, si l'on reste sur l'île britannique, j'ai regardé comment était aussi présenté une école que je connais bien, celle de Glasgow à l'université Strathclyde, école beaucoup plus petite que la nôtre, avec laquelle nous avons un programme d'échange Erasmus. Quatre thèmes sont majeurs mais sans exclusive : développement durable, histoire, recherche par le design, et pratique professionnelle. Hormis l'histoire, les trois autres branches cherchent à trouver les liens qui pourraient unir les autres secteurs de l'université, notamment dans des expérimentations en directions des industriels... « la recherche reconnaît le besoin d'aligner ses champs d'activités clefs avec les besoins de la profession et les décideurs ou législateurs ». L'université cherche par ailleurs à développer l'innovation dans le design du projet, en lien avec les débats actuels.

Le nouveau département de recherche, qu'on pourrait traduire par « pensée et pratique du projet », est convaincu que « le projet peut et doit être abordé comme une discipline de recherche et que la recherche peut être conduite à travers le projet. »

Avec seize doctorants, tout thème confondus, pour environ 300 étudiants, la jauge est très différente d'ici. Huit de ces thèses se font en liaison avec des professionnels du bâtiment et d'autres sections de l'université, trois en histoire et cinq en urbanisme.

Si des universités de taille moyenne se lancent dans de tels programmes de recherche pour leur doctorat en architecture, c'est que la tendance est lourde et vise à former une autre sorte de professionnels de l'architecture.

Les méthodes d'enseignement ne sont pas assez visibles pour que l'on puisse en décortiquer les enjeux, mais la spécificité du doctorat en architecture est-elle de se passer des autres disciplines pour tourner et retourner sur la notion toujours débattue du projet ?

Je n'ai pas de conclusion particulière, mais plutôt une série de questions issues des données que je viens de transmettre.

Q1

Pouvons-nous continuer longtemps à défendre une recherche autonome en master face à l'accélération des études et donc la recherche d'une efficacité accrue dans la complémentarité des enseignements ?

Je pense en effet que la définition d'un doctorat en architecture, qui serait délivré en propre ou sous un vocable unique à tout le moins, dépend aussi de la façon dont est abordée la recherche en master.

Or, si celle-ci va sans doute évoluer pour mieux se caler encore dans la semestrialisation d'une part, et d'autre part, dans l'échelonnement des densités de travaux demandés aux étudiants (j'entends par là une transformation du mémoire de recherche en quelque chose de plus adapté, comme la dissertation anglo-saxonne), il y a fort à parier que dans un avenir plus ou moins proche, le doctorat en architecture puisse comporter des sujets qui soit plus liés à la pratique professionnelle ou à la conception architecturale.

Q2

Le doctorat en architecture doit-il s'orienter, ou à tout le moins commencer à inclure des sujets à objectifs plus professionnels et/ou techniques ? Ceci, de façon plus visible j'entends, et pas forcément exclusive. Doit-on continuer, en tout cas ici, à afficher des relations étroites avec les sciences humaines et ne pas favoriser des recherches plus immédiatement opérantes, de structure plus scientifique ?

Q3

Il paraît évident, dans toutes les présentations des ENSA, que l'enseignement porte le projet au cœur de la pédagogie. Il paraît donc logique de faire du doctorat en architecture un doctorat centré sur la notion de projet, si l'on veut lui trouver une spécificité et une autonomie. Mais quelle serait alors les sujets possibles ? Finalement, dès que l'on prend pour objet d'études un corpus de bâtiment, ou une notion transversale, on aborde constamment le projet architectural, je crois que nous sommes d'accord là-dessus. Mais qu'en serait-il si l'on nous demandait plus explicitement de former des étudiants par le doctorat plus à même de développer des pratiques de projection et d'en faire la preuve dans la thèse ? N'est-ce pas là la vocation de la recherche par le design ?

N'est-ce pas finalement fusionner le sujet, l'objet et la discipline ?

Je pense que la tendance, l'inclination, la dérivation a commencé. Si l'on regarde la teneur des master en université, elle a énormément évolué ces dernières années, pour aller vers toujours plus d'opérateur, de « professionnalisant ». La suite logique est celle de la transformation progressive du doctorat en une sorte de super-diplôme élitiste mais professionnel, pour lequel les financements seront plus aisés (sujets à applications concrètes).

Débats

Philippe Louguet : Aux États-Unis la tradition c'est le PHD. J'ai cru comprendre qu'ils avaient inventé un *doctorate* qui était précisément « professionnel ».

Gilles Maury : Je ne l'ai pas vu affiché. Dans mon propos, je n'aborde que les PHD, très clairement identifiés sur les sites internet.

Michel Vienne : Ce serait intéressant aussi de regarder dans les autres disciplines. Si je prends la pharmacie, par exemple : il y a de la recherche théorique et de la recherche appliquée.

Gilles Maury : Oui, mais je pense que cela ne change pas forcément les méthodes de recherche, qu'elles soient radicalement différentes.

Philippe Louguet : C'est compliqué, car dans les exemples que tu as donné sur l'IIT, c'est vrai que l'on est vraiment du côté de ce que l'on connaît en recherche sur l'ingénierie. Or, dans ce domaine, et c'est vrai pour un certain nombre de sciences dures, les sujets de thèse sont souvent issus des laboratoires. Ce n'est pas la même tradition que les sciences humaines. Je suis assez d'accord avec Pierre-Damien Huyghe. Ce risque est présent lorsqu'on s'interroge sur la recherche fondée dans les agences.

Pierre-Damien Huyghe : Je trouve extrêmement intéressant le travail que vous avez fait. Je rédige des plans de formations, des maquettes universitaires pour la période 2014-2018, et, du coup, en vous écoutant, je me demande ce que je suis en train de faire...

Quatre remarques rapides :

- La méthode que vous avez employée vous conduit à entrer dans l'analyse des dispositifs par le langage officiel déclaré. Je peux témoigner, mais d'autres ici pourraient le faire aussi bien, que quelque chose est à cet égard en train de se passer. C'est très frappant : il y a l'imposition du langage dans lequel il faut décrire a priori les diplômes, pour qu'ils puissent être validés. Il y a des mots extrêmement pesants. Je dois à Jean-Luc Nancy de savoir que le verbe latin *pensare* signifie notamment « peser ». Tout un langage pèse sur nos esprits, sur nos pensées. Dans quelles conditions pouvons-nous espérer, en tout cas à l'université dans le secteur où je travaille, créer un diplôme. C'est ce que j'ai essayé de faire : créer un master dans lequel le mot design figurerait. Introduire ce mot a été très dur. Mais dès lors que l'on met des mots « innovation », « technologie », « professionnel », c'est estimé bon... La présence de ces mots pèse, c'est un fait, de façon décisive. Nous sommes obligés par leur poids.

Gilles Maury : Je réagis tout de suite, car, effectivement, je n'étais pas dupe de ça. Je connais certains des lieux que j'ai décrits. Pour avoir vu les choses ou lu des documents, en effet, lorsqu'on regarde

comment est présentée la formation à Glasgow, avec tout un vocabulaire un peu ronflant, la réalité est dix fois moins intéressante. A Chicago, pour avoir vu les travaux fabriqués en master, je peux vous dire que nous n'avons rien à leur envier, alors que c'est vendu comme des choses extraordinaires. Quand on regarde les objets produits, les recherches faites, ça n'est pas mieux. On paye beaucoup plus cher l'inscription c'est tout. Il y a un écart entre le discours et la réalité.

Pierre-Damien Huyghe : Il y a tout de même toute une tactique des responsables, qui consiste à travailler dans les dossiers de telle sorte qu'un autre langage existe aussi et qu'il passe quand même... Le deuxième point que je voudrais aborder concernant ce que vous avez aussi évoqué à propos des travaux de Chicago, à savoir que la thèse se défend aussi par les images. C'est très intéressant. Cela fait partie d'un champ que j'appelle, pour les étudiants dont j'ai la responsabilité dans ce domaine, « la recherche avec le design ». Éventuellement (ce n'est pas une obligation) ils intègrent dans leur travail des procédures avec les images, ils présentent leur recherche avec des images qui ne sont, évidemment pas, dans ce cas, des illustrations. Il y a un travail à faire dans ce domaine. En master, je mets au programme, par exemple, cette consigne ou ce thème : « filmer les objets ». Le but est de chercher une procédure de travail avec les images qui ait des qualités argumentatives et scientifiques qu'il faudrait peu à peu définir. En tout cas, j'aurais essayé de faire bouger sur ce point le genre thèse, en France, dans le secteur dont je m'occupe.

Troisième chose : vers la fin de votre exposé, vous avez utilisé l'expression « sujet professionnel et/ou technique » à propos de Glasgow. Je voulais revenir sur cette expression parce que je considère comme un enjeu la possibilité de sortir le mot « technique » du champ professionnel. Une partie de mon travail théorique est lié à ça. On peut soutenir sous le nom de « recherche », l'idée qu'il y a une compréhension de la notion de technique, une description des pratiques techniques, une effectuation même dans le fait de faire de la technique qui ne soient pas « professionnelles ». Précisément, c'est peut-être un objet de recherche que de faire travailler des techniques dans un sens qui ne soit pas professionnel.

La dernière chose que je voulais dire est davantage une suggestion qu'une remarque. Une formule, sur laquelle je travaille et que j'avais essayé d'introduire dans ma conférence à l'Institut Français de la Mode « Définir l'utile », est l'idée de « modaliser ». Je soutiens le design comme discipline ayant travaillé historiquement à la modalisation d'un certain nombre d'objets. Par exemple : la chaise de Breuer, fondée sur un principe de piétement qui n'a pas de pieds comme auparavant. Il y a une modalisation de la chaise. Pourrait être validé à mon sens au nom d'une recherche « en » design, quelqu'un qui, sur un même projet, présenterait plusieurs modes de « faire » dans le champ du projet en question, quelqu'un qui montrerait qu'il y a des modalités et des modélisations dans le faire.

Michel Vienne : En Belgique, il existait, historiquement, des facultés d'ingénieurs architectes. Maintenant ce sont des facultés d'architectes mais elles restent très orientées. Les ingénieurs architectes sont des services d'architecture et ne sont pas des facultés. Les architectes viennent plutôt d'une formation du savoir faire. Pour faire une boutade : on pense aujourd'hui que tout se calcule. Il y a donc ce danger d'aller vers ces ingénieries. Dans ce cadre, est-ce que les architectes n'auraient pas intérêt à définir, dans la discipline, ce que devrait être la recherche fondamentale, la recherche théorique et la recherche appliquée ? Je n'ai vu qu'une recherche technique dans l'approche anglo-saxonne que vous avez montré.

Gilles Maury : Je manque de données sans doute. Je ne peux pas vous apporter de réponse là-dessus. J'ai commencé à lire entre les lignes, car s'il y a de fortes colorations à certains endroits, quand on regarde les listes des choses, les sujets même, on voit bien que cela se rattache à tel domaine ou à telle discipline. Cela reste encore assez clair : les disciplines d'un côté, les technologies d'un autre côté. Mais on a l'impression qu'il y a une espèce de contamination des choses et qu'il y a certaines limites, dans certaines universités, qui commencent à être franchies. Des laboratoires naissent ex-nihilo. On y place des gens qui disent que la recherche peut être le projet. La situation commence à être diffuse mais sans être réfléchie, orientée ou chapeauté de façon ferme. On ne voit pas ce que pourrait être une recherche appliquée parce qu'on ne s'est peut-être pas posé la question d'une façon très structurelle.

Philippe Louguet : La tendance aujourd'hui est de ne prendre en thèse que les thèses financées, c'est le cas du CERMA. De mon point de vue, cela atteint la liberté de la thèse. Je pense que la recherche est de l'ordre de la curiosité. Il est plus important de s'interroger sur la curiosité et d'avoir le loisir de le

faire. Par rapport au tableau que dresse Gilles Maury, c'est une dérive assez grave. Je milite pour que l'on puisse faire des thèses totalement gratuites.

Pierre-Damien Huyghe : Pour ma part, je fais plus que militer puisqu'au fond il m'est arrivé de refuser des financements. Le financeur voulait dire : « la thèse sera soutenue dans trois ans ». J'ai dit : « la thèse sera soutenue quand elle sera scientifiquement mûre ». On m'a répondu : « non, c'est dans trois ans ». Alors, sur de telles bases, j'ai refusé le financement.

Franck Vermandel : Je voulais faire une petite remarque. En écoutant l'exposé de Gilles Maury, on a l'impression que l'on pourrait opposer un modèle anglo-saxon, plutôt américain, à un modèle continental, voire même français. Comme s'il y avait deux longues traditions intellectuelles qui s'opposaient et qui mettaient en perspective, deux façons, assez différentes d'envisager la recherche. Cela peut-il renvoyer, d'une manière philosophique, à la notion de pragmatisme issue de la philosophie américaine par opposition à la philosophie continentale ?

Pierre-Damien Huyghe : Je pense qu'aux Etats-Unis la situation philosophique est plus complexe que ce qui nous revient de façon dominante. Il y a effectivement la domination d'un certain esprit analytique sur la pensée philosophique, qui peut conduire à l'idée que dans la mesure où, dans nos esprits, nous restons attachés à une tradition philosophique qui n'est pas de ce type, nous éprouvons l'arrivée de cette philosophie américaine comme quelque chose qui fait scission et nous oblige dans son sillage ou son flux. Je pense qu'il y a quand même d'autres courants philosophiques. Nous devrions nous attacher à les traduire, à les faire venir, à leur donner une qualité et une dignité qu'ils n'ont pas. La philosophie qui se fait aux Etats-Unis ne se réduit pas à la philosophie analytique mais, en effet, celle-là encourage tout un rapport au pragmatique dont les institutions, dans leurs discours apparents, sont l'écho.

Franck Vermandel : Quand vous parlez de la recherche intellectuelle, on entend des termes qui se rapprochent de la notion de désintéressement : le désintéressement kantien que critique notamment le philosophe Richard Shusterman. On a là effectivement une forme d'opposition par rapport à une tradition encore très vivante. Le travail intellectuel, au sens continental, se rapprocherait d'une certaine conception de l'art motivée par un plaisir désintéressé plutôt que par la recherche d'une finalité pratique.

Gilles Maury : Je me demande vraiment si l'on va pouvoir résister, à long terme.

Pierre-Damien Huyghe : S'il y a des gens de l'extérieur de l'université, comme vous, qui disent aux universitaires « Résistez », ça va nous aider. Je crois par ailleurs qu'il y a des enjeux conceptuels. Par exemple : le statut de Kant a des conséquences plus pratiques qu'on ne pourrait le penser. Ce qui se passe aujourd'hui peut être caractérisé à bien des égards comme la revanche de Hume sur Kant. Soutenir ce genre de phrase, apporter de la considération à certains débats philosophiques, qu'on peut dater historiquement mais qui ne sont pas pour autant dépassés, cela pourrait avoir des conséquences sur les institutions. Des objets apparemment abstraits sont en fait des enjeux déterminants.

Florence Plihon

Architecture DE, doctorante au Lacth axe Conception

Baroque : complexité historique et actualisation

Tout d'abord, pour faire écho aux propos de Pierre-Damien Huygue, je vais vous présenter un objet d'étude qui est couvert de discours, d'une couche d'interprétations vieille de deux siècles : le baroque. Cette présentation sera donc teintée par un doute philosophique concernant la pertinence de cet objet d'étude, première étape nécessaire de cette thèse.

Mon projet de recherche est d'interroger l'architecture contemporaine, sa réception et ses processus de conception au travers de la notion *baroque*, et de tester ainsi l'actualisation fortement critiquable de ce paradigme historique.

Pour comprendre comment je suis parvenue à ce questionnement, il faut le mettre en relation avec un premier travail de master, ici, à l'ENSAPL, qui analysait la rupture de l'architecture *baroque* avec des conceptions antérieures de l'espace (classique notamment), et ses conséquences sur l'herméneutique de l'espace, autrement dit, les divergences d'interprétations d'un même espace. Cette réflexion est née d'un constat : ne laissant personne de marbre, l'architecture baroque soutient et nourrit la critique, tant positive² que négative³. J'ai donc avancé l'hypothèse d'un lien entre cette controverse et la forme architecturale elle-même, s'expliquant par une *ouverture* aux interprétations, supportée par des configurations spatiales spécifiques.

Cette fois-ci, le baroque est vu comme un réseau de relations multiples qui ne cessent de s'étendre et d'imprégner la culture d'aujourd'hui⁴. Je vous présenterai donc aujourd'hui l'avancement de mes recherches selon deux axes :

1. une approche de la constellation sémantique de la notion de baroque, illustré de quelques architectures clés,
2. l'hypothèse de résurgences baroques accompagnée de son cortège de questions, et quelques pistes d'actualisations en architecture.

Les exemples présentés ici le seront à titre d'illustration, d'exemple, sachant qu'ils méritent à eux seuls des analyses plus poussées. En effet, j'attire à moi plusieurs disciplines dont je suis totalement néophyte. Le fil conducteur, vous le verrez, se situera entre l'interprétation et l'interprétant. Interprétation d'une notion, interprétation d'un espace architectural en lien avec son sujet : celui qui porte un jugement sur cet espace, ou bien celui qui le construit.

La constellation sémantique baroque :

Baroque est un terme mobile qui se réfère à une vaste gamme de concepts. Il sera difficile de résumer ici la diversité d'interprétations qui existent, mais je vais vous en donner un aperçu.

Baroque se réfère à la peinture, l'architecture, la musique, au théâtre, la littérature...

>Artemisia GENTILESCHI, Judith décapant Holopherne, Florence 1620. Cette peintre fait partie de

² Envoûtement : certains deviennent presque mystiques sur le sujet : « La quête du baroque devient alors une forme de poursuite, de course, une quête dont l'objet fuit sans cesse devant celui qui le désire, tel l'horizon, et dont la possible conquête serait paradoxalement une négation même de la séduction baroque. » (A.L. ANGOULVENT, *L'esprit baroque*, Paris, PUF, 1994, p.14)

³ Rejet et incompréhension : Dans l'*Encyclopédie méthodique* (1788), Quatremère de Quincy écrit dans l'article *Baroque* : « Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. ».

⁴ Livre sous la direction de Walter Moser, *Résurgences Baroques, les trajectoires d'un processus transculturel*, s.l.d. Nicolas Goyer & Walter Moser, Ed. La lettre Volée, 2001.

l'école caravagesque. À noter la puissance expressive de cette composition, les jeux de clair-obscur.

>Décors de théâtre de Fernando GALLI DA BIBIENA (env. 1700). Opulent, truffé de machines pour créer l'illusion, des effets sonores... afin d'émerveiller le spectateur. Le tout supporté par un jeu de comédiens hyper-expressif, chanté et chorégraphié.

>Buste de Jean Baptiste Lully, exécuté par Antoine de COSEVO, sur la tombe du compositeur en 1687.

Baroque est généralement utilisé pour désigner un style artistique, ou une période de l'histoire de l'art (ce serait un art européen de la contre-réforme, s'épanouissant entre la fin du XVI^e et le milieu du XVIII^e siècle). Mais dès que l'on se penche sur sa définition, alors s'ouvre une constellation de concepts, touchant à diverses disciplines. L'imprécision et la polysémie de ce terme n'est pas l'effet d'une tare conceptuelle, bien au contraire. Ce serait plutôt la révélation d'une de ses plus grandes richesses : sa complexité. Walter Moser, dans un livre intitulé *Résurgences Baroques* paru en 2001, propose une liste éloquentes d'une partie (seulement) des stratégies de définition du baroque:

- ▲ ordre de la perception visuelle (chez Martin Jay)
- ▲ style des arts visuels (chez Heinrich Wölfflin)
- ▲ *kunstwollen* (chez Aloïs Riegl)
- ▲ type culturel archétypal, transhistorique (chez Eugenio d'Ors)
- ▲ historiquement situé (chez José Antonio Maravall)
- ▲ époque de l'histoire de l'esprit (chez Anne Laure Angoulvent)
- ▲ prise en charge d'une esthétique par une idéologie (art de la contre-réforme, chez Hans Weisbach)
- ▲ art issu et appartenant à un groupe social (l'aristocratie chez Norbert Elias, ou la bourgeoisie chez John Beverley)
- ▲ dénominateur commun d'une identité culturelle (chez Alejo Carpentier)
- ▲ moment restaurateur dans l'histoire des discours (chez Théo Van Doesburg)
- ▲ ou une nouvelle sensibilité (chez Michel Maffesoli)
- ▲ ...

Tout cela pour montrer qu'il existe une multitude de positions sur le sujet, variant en fonction aussi du domaine d'étude, du contexte dans lequel il est étudié. Tenter une définition univoque du baroque semble alors une entreprise impossible. Il peut être pensé selon la dichotomie classique / baroque, mais l'opposition dialectique seule ne semble pas suffisante pour éclairer ce concept.

Un point a particulièrement attiré mon attention et sera important pour expliquer une actualisation du terme : le baroque peut aussi correspondre à un état d'esprit qui transcenderait les époques et les cultures. L'historien de l'art Eugenio d'Ors⁵, établi en 1936 un index qui établit 22 formes de l'espèce *Barocchus*, qui reviendraient selon un schéma temporel cyclique, éternel. À l'opposé, Frédéric Dassas⁶, en 1999, dénonce cet amalgame incontrôlable de sens, et en arrive à nier l'existence de ce concept. Il n'existe donc pas de consensus conceptuel sur cet objet d'étude.

Il faut savoir que l'intérêt pour le baroque est né au milieu du 19^e siècle avec notamment un historien de l'art nommé Burckhardt, qui pensait cette forme artistique comme la dégénérescence du style Renaissance. Il a été l'initiateur d'une longue histoire mouvementée. En effet, l'intérêt pour le baroque n'a pas été toujours égal depuis cette époque et s'est balancé du positif vers le négatif. Depuis, la notion a été pensée au travers de disciplines diverses : philosophie, histoire de l'art, sémiologie, sociologie, politique même... qui se renvoient les unes aux autres. Cette intertextualité, le dialogue entre les disciplines et les discours, peut être alors un atout pour approcher la complexité baroque.

Ce point me paraissait nécessaire pour expliquer la multiplicité de points de vue existant sur le sujet. Et mon ambition n'est pas de chercher une définition univoque. Mais ce premier niveau d'analyse est

⁵ *Du Baroque*, Gallimard, coll. « Idées », 1936.

⁶ *L'illusion baroque. L'architecture de 1600 à 1750*, Ed. Gallimard-Découvertes, 1999.

incontournable et se situe au niveau des pluralités d'interprétations de la notion elle-même. Cela me permet de faire émerger des critères d'analyse afin de qualifier une architecture de baroque, et par extension, me permettra d'interroger la pratique de l'architecte. Pour commencer par le baroque historique, de nombreuses catégories ressortent. Je ne vous présenterai ici que 3 critères généraux majeurs, se situant au croisement de plusieurs théories. Il faut savoir qu'ils ne fonctionnent pas les uns sans les autres. Ils mériteraient à eux-seuls une intervention, mais je vous donne ici un aperçu des questions que les critères d'analyse du baroque soulèvent :

^ Art de synthèse

Selon Heinrich Wölfflin⁷, historien de l'art élève de Burkhardt, énoncé plus haut, propose en 1888 une étude du baroque comme un style des arts visuels à part entière, et non plus négativement comme son prédécesseur. Un des enjeux majeurs de l'architecture baroque est d'exprimer l'être physique, dans l'expérience du lieu (*Erlebnis*). En effet, au XVI^e siècle, une grande rupture apparaît par rapport à une conception absolue et univoque de l'architecture qui prédominait, que l'on pourrait appeler classique. Produisant un environnement sensuel et surtout empirique, les architectes baroques réécrivent une architecture pensée comme un *continuum*⁸ pour reprendre un concept d'Edgar Morin.

Pour ne vous donner qu'un exemple, voici l'église *St Charles aux quatre fontaines*, à Rome (achevé en 1641), de Francesco Borromini. Cet édifice extravagant et audacieux met en place sur la rue un savoureux jeu rythmique de la façade, alternance concave/convexe, colonnes/frontons en dehors de toutes règles de composition classiques, tout en utilisant des éléments traditionnels de l'architecture renaissance. Résonance entre le pli extérieur et la compression de l'espace à l'intérieur. La composition est savante mais exprime les forces en jeu à toutes les échelles du bâtiment.

C'est suivant ce raisonnement d'inclusion, de fil conducteur qui transcende toutes les échelles et tous les niveaux que l'on peut lire l'édifice baroque. Le détail n'est pas compréhensible sans sa globalité, son système, et il contient en lui-même toute la logique de ce dernier. C'est ici l'analyse de Gilles Deleuze qui est éclairante. Allant au delà des polémiques d'historiens de l'art, ce philosophe propose de chercher où se situe l'opération du baroque. Et ce serait dans le *pli*. Un pli qui va à l'infini et qui transcende toutes les échelles. Cette métaphore est efficace pour décrire l'architecture baroque, et aussi conceptualiser la notion même de baroque. Mais je reviendrai sur ce point plus tard.

Le pli lie l'intérieur et l'extérieur, et serait le fil conducteur, la cohérence qui transcenderait l'édifice. Selon cette même idée, Wölfflin établit l'un des cinq axiomes d'analyse du baroque : le baroque est un art de *synthèse*. Seul importe l'effet global, qui doit frapper le visiteur au premier regard. C'est ainsi que parfois le détail isolé perd toute sa valeur et son sens.

^ Système ouvert

L'édifice baroque répond aussi à une notion de système ouvert. Au delà de l'ouverture aux sens de la notion même de baroque, il faut noter de nombreuses différences d'interprétation d'un même édifice. Deleuze souligne la duplicité infinie du pli. Elle peut être illustrée par un mouvement d'ondes, en accordéon, qui cache et dévoile dans un même mouvement plusieurs facettes de la matière. Lorsque l'on tente de décrire un objet, on en déplie une partie, mais dans un même mouvement on replie nécessairement la séquence voisine. C'est pour cela que l'on aurait un point de vue partiel sur les choses.

Concrètement, l'écriture baroque, créerait une nouvelle esthétique due au dérangement de la grammaire architecturale, elle serait *poétique*⁹ et laisserait une grande place à la plurivocité. Apportant ainsi du désordre, de l'inattendu dans une configuration connue, l'architecture baroque, en tant qu'objet *poétique*, offrirait un surcroît d'information. C'est dans ce jeu, dans cet intervalle de possibles que peuvent émerger différentes interprétations. C'est ainsi, selon Umberto Eco, que l'émotion peut naître

⁷ H. WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, 1888, Gérard Monfort, 1997, p.9

⁸ E. Morin dans *Introduction à la pensée complexe*, Ed. Du Seuil, 2005.

⁹ *L'œuvre ouverte*, Éd. du Seuil, 1962, p.79-82

sans même que la signification ne soit saisie. Nous nous situons alors ici au croisement de la phénoménologie et de l'herméneutique architecturale, deux axes d'étude paraissant complémentaires pour rendre compte de la complexité baroque.

^ Espace phénoménal

La donnée phénoménologique est donc liée à la dimension poétique de l'objet baroque, et semble alors primordiale. Concernant alors l'effet, les phénomènes en jeu dans l'espace baroque, je prendrai quelques exemples.

>La matière, elle-même pliée naturellement, est sur-exprimée par le sculpteur. Ici le détail de la main de Pluton sur la cuisse de Proserpine, réalisée par le Bernin.

>L'alternance de plein et de vide appuie les effets d'ombre et de lumière, à la manière d'une caverne, dont les recoins sombres deviennent bouillonnants. Le Baldaquin du Bernin à l'église St Pierre de Rome. Le bronze utilisé appuie encore l'effet dramatique.

>L'ornementation devient excessive, mais fait office de lien entre la structure, la peinture, la sculpture. Ici l'abbaye de Zwiefalten, (*falten* qui veut dire plier en allemand. Est-ce un hasard ?) J'ai mis en regard ici une architecture italienne, et une architecture en Allemagne du sud. À noter les différences... qui sont due à des différences géographique, culturelle et historique.

Tenant alors de déborder du cadre, l'architecture baroque joue sur la « corde sensible » du sujet pratiquant l'espace, afin de transmettre un discours. C'est là d'ailleurs la limite de l'ouverture baroque aux interprétations, puisque l'édifice est porteur des attentes de son commanditaire, l'église de la contre-réforme. Grâce à l'attention particulière qui est apportée pour éblouir le spectateur, par le jeu savant des scénographies et des artifices, l'architecte baroque excelle dans l'art de maîtriser les effets, et par là même la rhétorique.

Mais cette maîtrise du discours est portée par la maîtrise extraordinaire des effets et s'adresse aux sens. L'opération baroque consisterait en l'élaboration d'un *pur phénomène*, d'un effet global et mouvant incarné en un édifice, une machine à générer des sensations en somme.

La configuration baroque est complexe à analyser, tant elle nous englobe. Les constituants y sont trop mêlés pour qu'ils deviennent intelligibles. L'édifice ne peut exister en dehors de notre réalité empirique. Il n'est pas interprétable en dehors d'une expérience physique de l'espace. C'est pourquoi l'architecture baroque est un dispositif qui appelle une analyse phénoménologique, et qu'il est si difficile d'en extraire un modèle, une réponse univoque.

Ces trois critères font écho à une foule d'autres tout aussi intéressants : le maniérisme, l'excès, la théâtralisation de l'espace, l'illusion, les jeux de séduction... l'architecture devient narrative, mais ne proposerait pas une narration linéaire et figée. Chaque interprétant y aurait une liberté de penser. Cette conception de l'espace architectural, dans un dialogue incessant entre l'œuvre et celui qui pratique l'espace paraît intéressante pour la conception architecturale. Selon Umberto Eco, l'architecture baroque serait une première tentative, historique, d'ouverture aux interprétations dans l'histoire de l'art. C'est pourquoi je me demande :

Les enjeux d'une telle ouverture peuvent-ils se retrouver dans une architecture contemporaine, et dans quelles mesures l'actualisation du baroque est valable ?

Un baroque contemporain ?

Ce terme est actuellement utilisé pour qualifier des œuvres architecturales postmodernes et parfois contemporaines, ce qui peut paraître étonnant. Est-ce là un effet de mode, une idéologie romantique de l'éternel retour, ou est-ce une résurgence révélatrice de notre société occidentale postindustrielle ? Dans ce dernier cas, le baroque me permettrait d'interroger la contemporanéité en architecture au travers de discours pluriels.

Adapter ce concept polysémique à des expressions architecturales récentes peut être historiquement

provocateur, voire historiographiquement faux, mais force est de constater l'amplitude grandissante du paradigme baroque depuis la fin du XX^e siècle¹⁰. Penser un Baroque contemporain prend sa source dans l'analyse d'Eugenio d'Ors, qui, en 1936, propose un baroque transhistorique et transculturel, éternel en somme. Cette extension diachronique n'est pas sans soulever de délicates questions théoriques et historiques. Quelle est la validité de l'hypothèse de résurgences du baroque en architecture ? Alain Mérot¹¹, qui propose une excellente généalogie de la construction de la notion baroque, nous met bien en garde contre ce mot qui devient à la mode et se vide progressivement de tout contenu précis.

Nous pouvons critiquer par exemple l'inflation désordonnée de cette notion dans le panthéon baroque constitué par André Pieyre de Mandiargues¹², qui annonce dans les années 60 une liste fabuleuse d'artistes baroques qui lui seraient contemporains. Comme le peintre Enrico Baj, ou encore Francis Picabia. Baroque s'appliquerait aussi à de purs clichés stylistiques¹³ comme dans cette « tendance » ornementale excessive, portée par le critique d'art Stephen Calloway en 2000.

En architecture, Ricardo Bofill dans son ensemble de logements explicitement nommé *Les échelles du baroque*, 1985 à Paris, opère des distorsions d'échelles impressionnantes sur un vocabulaire de la Renaissance. Mais les enjeux et la pertinence d'une actualisation du baroque, s'ils existent, ne se situeraient pas du côté ornemental ou stylistique de l'architecture, dans la réplique d'un vocabulaire formel de la renaissance.

Quelles sont donc les configurations de ce nouveau baroque ? Il semble que ces résurgences soient plus complexes qu'une simple question de style, de goût, de mode.

Par exemple, dès les années 80, l'architecte Paolo Portoghesi¹⁴ associe ouvertement les configurations spatiales baroques avec des propriétés de l'Art Nouveau, y puisant ainsi une grande puissance expressive. Ici à titre d'exemple *l'Eglise de la famille sacrée à Salerno*. Cet architecte a aussi théorisé le baroque, ce qui le rend intéressant pour mon travail. Je ne rentrerai pas dans le détail, mais on peut dire qu'il se range du côté d'un baroque hyper-extensif fidèle à Eugenio d'Ors.

Guy Scarpetta¹⁵, critique d'art, prédisait même l'avènement d'un nouveau baroque dans les années 90, comme le triomphe de l'excès sur la mesure, de la séduction sur l'ascétisme, du luxe sur la pureté, de la dépense sur le fonctionnalisme... Mais quelles sont alors les qualités de ce baroque ? Sont-elles les mêmes qu'au XVII^e siècle ? Correspondent-elle à une société postmoderniste ? Selon quels critères le transfert du baroque au XXI^e siècle serait-il pertinent ?

Le « baroque contemporain » est récurrent en littérature, musique, cinéma, art contemporain. L'écrivain Jean Genet (1910-1986), le cinéaste Peter Greenaway (1942) ou selon certaines interprétations, des artistes comme Lili Dujourie ou Ann-Veronica Janssens, pour ne citer qu'elles.

Je n'ai malheureusement pas le temps de m'attarder sur ces œuvres. Selon Mieke Bal, sémiologue, le baroque inspire et questionne fortement l'art contemporain.

>Lili Dujourie puise son inspiration, entre autre, dans le pli de la matière et l'expressivité qui en ressort.

¹⁰ Voir un ouvrage sous la direction de Walter Moser, *Résurgences Baroques*.

¹¹ *Généalogies du baroque*, Ed. Gallimard, 2007, p.120

¹² Les peintres Baj et Picabia, seraient baroques. dans *Deuxième Belvédère*, Ed. Grasset, 1962.

¹³ Stephen Calloway, *Baroque Baroque*, ED. Phaidon, 2000.

¹⁴ Paolo Portoghesi, *Baroque et Art Nouveau Le Miroir de la Métamorphose*, Ed. Seghers, 1988

¹⁵ Guy Scarpetta, *Artifice*, Ed. Grasset, 1988

> Sur un autre registre, la chambre à brouillard de Janssens¹⁶, qui insiste sur l'expérience sensorielle et personnelle, et la théâtralisation d'une narration. Touchant directement à l'espace et aux phénomènes générés, Mieke Bal souligne que c'est dans l'interactivité – du regard, du corps – que surgissent des résurgences baroques.

Ces artistes ne se considèrent peut être pas comme baroque. Mais des critiques existent et utilisent ouvertement cet adjectif. Selon quels critères alors définir un baroque contemporain ?

Une hypothèse serait de penser un baroque contemporain au delà de la notion d'essence, de style, en allant vers une configuration baroque, l'analyse d'une manière de concevoir l'œuvre et de la regarder.

Nous appréhendons alors la difficulté d'actualiser le baroque. Le premier enjeu de ce travail sera de ressaisir le concept baroque dans ses différentes interprétations, qu'elles soient historiques ou contemporaines. Plusieurs auteurs paraissent alors incontournables tant dans leurs divergences que dans leurs ressemblances : Eugenio d'Ors, pour le premier historien à proposer une définition extensive, Gilles Deleuze qui propose une opération du pli baroque qui pourrait se retrouver dans des architectures récentes, même si cette extension possède ces limites (ce n'est pas parce qu'il y a un pli qu'il est baroque!), tout en intégrant le fait que le terme baroque est une construction sémantique, à contextualiser et à considérer avec une distance critique : nous sommes face à de nombreuses subjectivités qu'il n'est pas facile d'analyser.

Si l'on considère que cette effusion conceptuelle et sémantique nous permet d'appréhender la nébuleuse baroque, alors l'actualisation de cette notion paraît concevable. Il est nécessaire de faire émerger les critères opératoires de chacun des auteurs, et de déconstruire ce concept pour valider l'hypothèse qui me porte aujourd'hui. Un premier point d'appui serait l'analyse de Deleuze¹⁷. Le baroque devenant un *modus operandi* esthétique, est transposable à toute forme de connaissances et permet de pallier l'incertitude conceptuelle et historique du terme baroque. Mais jusqu'à quel point mobiliser le pli ?

On pourrait associer prudemment une certaine architecture du pli (non standard?) avec des propriétés baroques. Par exemple, Kenneth Powell qualifie le *Nara Convention Center* de Bahram Shirdel, le *centre Wexner* de Peter Eisenman et la plupart des réalisations de Frank Gehry selon un critère « d'expression dramatique sculptural »¹⁸ qui relèverait du baroque. D'un autre côté, Jeffrey Kipnis met en garde contre l'association des architectures du pli à un néo-baroque simpliste et réducteur¹⁹. En effet, certains projets d'Eisenman, de Kipnis ou encore de Shirdel expriment le pli, mais est-ce que tout pli en architecture est pour autant baroque ? Greg Lynn, quand à lui, convoque explicitement le baroque dans sa fontaine *Plastic sharks*, présentée à la biennale de Venise en 2010. Mais les valeurs idéologiques ont évoluées depuis le XVII^e siècle. Dans quel contexte un baroque contemporain pourrait voir le jour ? Dans le cadre d'une société postmoderniste ? Postindustrielle ? Le baroque contemporain regrouperait sous une même bannière des architectes aussi différents que Frank Gehry, Peter Eisenman ou encore Greg Lynn, qui ne se considèrent eux même pas comme baroque (tout comme un Borromini à son époque). Comment interroger cette pluralité dissonante ?

Cette thèse sera l'occasion d'interroger la réalité du baroque contemporain, concept fortement discutable. Mais le débat existe. Il est certain que, suivant les précautions d'Alain Mérot concernant le retour du baroque²⁰, je penserais plutôt une manière, une interprétation baroque plutôt qu'une forme ou un style artistique définissable. Ce concept ne sera analysable que selon un principe de

¹⁶ Mieke Bal, dans « Pour une histoire pervertie », *Résurgences baroques*. op.cit.

¹⁷ *Le pli, Leibniz et le baroque*, Ed. De Minuit, 1988. L'opération du pli ne peut cependant pas être en soi une validation du baroque contemporain.

¹⁸ Dans « Unfolding folding », in *Architectural Design*, n°102, 1993

¹⁹ Dans « Towards a new architecture », in *Architectural Design*, op.cit.

²⁰ « Le retour du baroque : us et abus ». In *Revue de l'Art*, 1990, n°90

*relationnalité*²¹. Il paraît dynamique et dépassant les simples dualités (classique / baroque par exemple), et sa définition serait inséparable du contexte (corpus) dans lequel il a été élaboré. Instaurant un ordre mobile, flexible et résistant, le baroque contemporain pourrait-il me permettre d'ex-*pli*-quer notre époque, notre culture architecturale actuelle ?

Se situant au delà d'une quête identitaire ou essentialiste, cette thèse voudrait tester la validité des actualisations de ce paradigme, et aussi comprendre pourquoi des interprétations aussi divergentes existent sur ce sujet. En prenant alors pour appui que l'actualisation du baroque possède une capacité heuristique sur l'architecture contemporaine, les résurgences baroques que l'on pourrait observer aujourd'hui semblent traversées de réflexions fondamentales sur la conception de l'espace, du corps et de la représentation. Elles proposent une vision basée sur l'inséparabilité du corps et de l'esprit, de la forme et de la matière, de l'image et du discours. Mais le brouillard conceptuel nécessite l'élaboration d'une méthodologie qui reste encore à définir, peut-être entre herméneutique et phénoménologie, entre interprétation et interprétant.

Résumé des échanges et des conseils donnés

(Notes de Florence Plihon)

Deux aspects fondamentaux ressortent dans ce travail et ne sont pas encore clarifiés : d'une part, le travail sur les textes et les critiques, portant alors sur l'usage (parfois spéculatif) de la notion baroque. Il est intéressant d'étudier la place du syntagme dans les discours, de contextualiser le débat actuel et ainsi de comprendre pourquoi cette notion refait surface.

D'autre part, il y a les objets architecturaux, concrets. Dans ce cas, il paraît nécessaire d'analyser les objets pour en faire ressortir des critères opératoires baroques (les thèmes de la théâtralité, de la polysémie, de la métamorphose...) qui peuvent se retrouver dans l'architecture contemporaine. À quel moment le Baroque est citationnel (effet de façade dans certaines architectures postmodernistes par exemple) ou structurel (de l'ordre d'une pensée esthétique) ?

Deux thèses bien distinctes semblent alors se profiler.

²¹ *Résurgences Baroques*, op.cit. p.25