

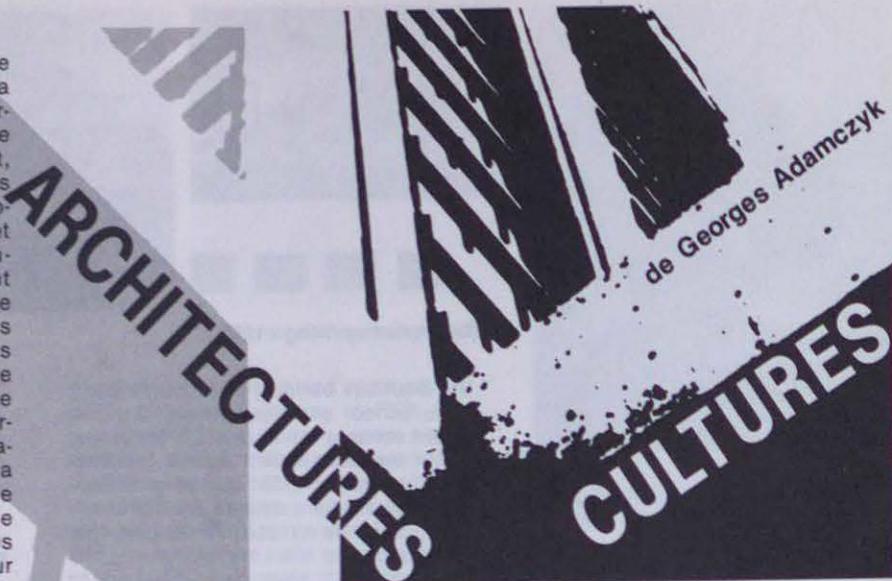
LA QUESTION SOCIALE

Avant de vouloir s'engager dans le débat sur l'Architecture et la Politique, ne devrait-on pas s'interroger sur les fondements culturels de ces deux notions? Ou plus précisément, ne devons-nous pas admettre que nous attachons trop rapidement à ces notions des 'institutions' constituées et émancipées des profondeurs anthropologiques, d'où elles s'élèvent vers les 'lumières' de la Culture savante, pour se présenter à nous totalement naturalisées dans leurs fonctions sociales. Or, ce qui dérange ces rapports de complémentarité entre l'Architecture et la Politique, en particulier dans leur travail de Représentation, c'est ce que l'on désigne par la *Question sociale* depuis le XVIIIe siècle¹. L'Architecture comme institution ne peut plus se limiter à donner ses formes aux institutions de la Politique pour leur conférer une grandeur sociale. Cette crise de la Représentation ne peut se comprendre en dehors d'une recherche plus générale sur la fonction symbolique dans le champ culturel. De plus, cette crise devient elle-même le sujet des contributions construites et discursives aux théories nouvelles de l'Architecture comme production intellectuelle spécifique. C'est dans ce contexte que je propose d'ouvrir le débat directement sur la question sociale et ses rapports au symbolique dans l'Architecture contemporaine.

COMMUNICATION ET CULTURE

Dans son ouvrage, *La structure absente*, Umberto Eco nous rappelle en quoi l'architecture se conforme aux conditions de réalisations du message de masse: elle est persuasive, psychagogique, reçue dans l'inattention, supporte des signifiés aberrants, coercitive, donc menant à l'irresponsabilité, rapidement obsolète, totalement insérée dans l'échange marchand. Mais elle comporte quelque chose en plus: elle informe aussi sur la manière dont elle a décidé de susciter et de dénoter les fonctions, c'est-à-dire que les stimuli en architecture sont en même temps producteurs d'une idéologie de l'habitat². Dans ce contexte, on comprend mieux la fascination pour des jeux pratiques de formes traités par analogie comme des jeux de langages, cherchant à inventer de nouvelles réthoriques. Cette analogie est dénoncée par Jacques Guillerme qui voit dans le recours que font les architectes à la linguistique, le signal de la présence d'un champ aveugle que ce groupe professionnel en crise cherche à investir au nom de la science et d'une expertise spécifique au plan de la communication sociale, afin de résister à l'impérialisme des ingénieurs:

As a result, the invasion of the language or criticism by the syn-



tagm, architecture language, can be seen to mark, in the first instance, the disappearance of that about which one could no longer reasonably speak (classical Architecture,) except in terms of Archaeology, and subsequently, to mark the place of something about which one does not know how to speak at all.³

L'architecture comme production culturelle dans une société informationnelle présente la difficulté de se laisser séduire par une définition restrictive de la culture en terme de communication. Cette tendance à la négation d'un fond commun de culture, à la négation de l'histoire sociale, est aussi une difficulté chez les sémioticiens ainsi que le rappelle Argidas Julien Greimas:

Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que les sémioticiens qui avaient essayé de rapprocher les deux concepts, *Communication* et *Culture*, et de fonder sur la théorie de l'information une sémiotique culturelle, ont vite abandonné cette voie.⁴

Et il ajoute:

Les cultures se définissent un peu à la manière des épistémés de Michel Foucault, par des 'attitudes' qu'elles adoptent par rapport à leurs propres signes et non par rapport aux textes culturels et encore moins, comme on aurait pu s'y attendre, par rapport aux codes de communications utilisés.⁵

Comprendre la fonction symbolique de l'architecture nous apparaît, après ce détour, beaucoup plus complexe que le simple rapport qui unirait une 'volonté artistique' à un destinataire en attente.

LES FORMES DE LA CULTURE

Les sciences de la Culture cherchent à définir celle-ci par des oppositions, pourtant la *question sociale* articulée à l'*architecture* comme pratique signifiante ne peut se contenter de l'opposition tactique entre 'culture vécue' et 'culture représentée', ce débat ayant occupé déjà le début du siècle en terme de 'peur du nouveau' et de résistance des modes de vie comme le décrit Anatole Knopp dans son ouvrage sur l'architecture de la période stalinienne:

Pendant les années vingt, c'était la vie collective, les nouveaux condensateurs sociaux: le club ouvrier, la Maison-commune, l'usine nouvelle, qui allaient permettre et la construction du socialisme et l'apparition de cet homme nouveau caractéristique du nouveau régime. L'industrialisation, étape considérée comme nécessaire sur la voie du socialisme devrait aussi être le résultat de ces rapports nouveaux entre les hommes favorisés par les condensateurs sociaux créés par les architectes d'avant-garde des années vingt. Au cours des années trente, il en sera tout autrement. Les conditions favorables à l'industrialisation ne seront plus considérées comme devant résulter d'une organisation collective du mode de vie, facilitant la vie quotidienne et élevant la conscience de classe des masses. C'est à la famille traditionnelle qu'il incombera, comme autrefois, de donner à ses membres le goût de l'effort et du travail bien fait.⁶

La réflexion critique ne peut pas non plus se limiter à l'opposition entre 'culture populaire' et 'culture bourgeoise' car celle-ci ne peut se défaire du concept de 'lutte de classe'

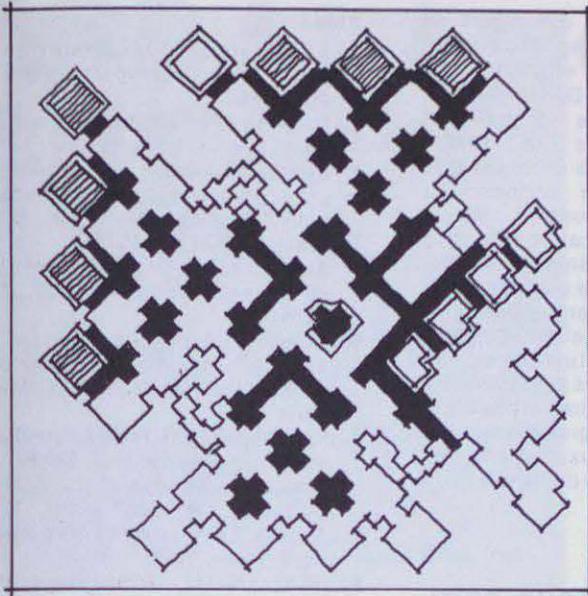


Figure 2

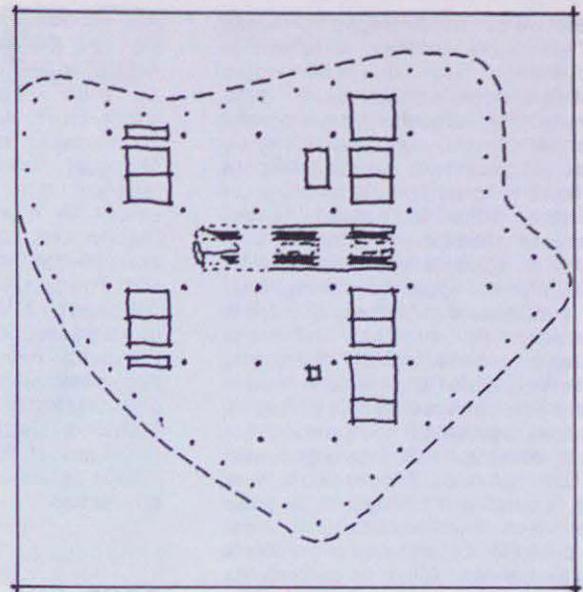


Figure 3

et du déterminisme économique qu'il recouvre dans la pratique politique. Par ailleurs la distinction entre 'culture populaire' et 'culture de masse' est essentielle car elles ne peuvent se confondre. Pour tenter de clarifier cette distinction, je propose, à ce stade, de situer dans l'espace public les configurations culturelles produites par l'histoire sociale. (Figure 1)

Ce tableau synoptique offre l'avantage de nous montrer clairement que la tension politique et économique entre culture populaire et culture bourgeoise passe par la fonction idéologique de la **culture de masse** comme culture 'réellement dominante'. L'Architecture comme pratique signifiante ne peut se penser en dehors de cette problématique et sans occulter son appartenance à la 'culture représentée'.

LE DEBAT CRITIQUE

Le courant européen de 'l'Architecture urbaine', tel qu'il apparaît en particulier en Italie, se définit comme critique et fonde sa pratique sur 'la longue durée' que représentent les établissements humains et la mémoire collective des habitants. Il se tourne donc vers le caractère opératoire du construit en tant que 'monument' et vers la 'tradition artistique'. Mais ce mouvement man-

que totalement le passage des formes archéologiques dans une civilisation de l'image et du message. Il démontre plutôt une démarche élitiste et cynique face à la culture populaire dont il élimine la singularité au profit d'une culture savante de l'urbain. Au contraire, la démarche des Architectes de la ville de Bologne, démarche restauratrice du construit et instauratrice de nouveaux usages de construit axés sur l'échange symbolique, possède un caractère critique et opératoire manifeste pour la culture urbaine vécue. Ces deux attitudes qui s'appuient sur la même rationalité déglagée des positivités du XIXe et éclairée par l'économie, les sciences humaines et l'histoire, diffèrent: la première cherche à maintenir le statut **d'oeuvre** au construit, la seconde le situe résolument dans le passé, par opposition au statut **de produit** du construit aujourd'hui, découvrant ainsi la question de l'appropriation de l'espace à toute la collectivité habitante⁷. En ce sens et derrière les apparences, cette réponse est totalement tributaire du mouvement moderne. Elle est complémentaire à celle qu'expose Henri Ciriani à propos de son travail en ville nouvelle:

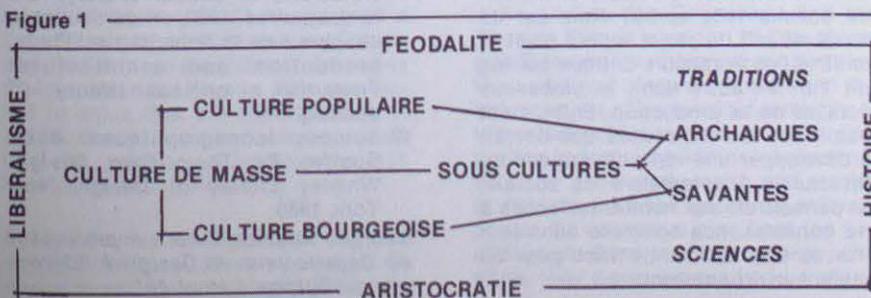
Je refuse catégoriquement de reproduire les morphologies ur-

baines du passé comme moyen de retrouver l'urbanité perdue. Je refuse le mimétisme en architecture parce qu'il aboutit à la théâtralisation des espaces qu'il engendre. Apprenons à construire la ville contemporaine sans pour autant oublier les leçons de l'histoire.⁸

Si la prise en charge de l'urbain dans la problématique architecturale constitue une nécessité théorique et pratique, ceci ne doit pas nous dissimuler une autre réduction simpliste qui situerait l'habitation dans la **sphère privée** par opposition à la ville qui serait la **sphère publique** de l'expérience culturelle. Si l'habitation participe de plus en plus aujourd'hui à "la sphère apparemment croissante de la souveraineté individuelle", c'est en "échange de la dépossession et des contraintes croissantes que les individus subissent dans leur travail."⁹ En effet, faut-il se réjouir aveuglément "des possibilités d'explorations des aspects sensoriels et spirituels de l'existence qui, faute de temps et de connaissance, n'avaient pu être expérimentées jusqu'à aujourd'hui."¹⁰ Jusqu'où faut-il suivre Susan Sontag dans son apologie du style 'camp':

La première forme de sensibilité, celle de la grande culture se fonde solidement sur la morale. La seconde sensibilité de l'excès qui inspire souvent l'art 'd'avant-garde' contemporain, tire avantage d'une perpétuelle tension entre l'esthétique et la morale. La troisième, le 'Camp', n'a que des préoccupations esthétiques.¹¹

Cette victoire possible du style sur le contenu, de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur la tragique caractérise assez bien le post-modernisme ar-



chitectural qui accompagne la montée des "idéologies tertiaires" fortement individualisantes,¹² ainsi que le développement d'attitudes "narcissiques"¹³ dans la production culturelle. Une approche essentiellement iconographique du construit écartant le spatial, la plasticité et toute idée de 'besoins' et de 'désir' reliés à l'habitabilité est trompeuse. Une telle conception, lorsqu'elle se situe dans l'ordre de l'Art public, prenant appui sur une architecture muette, peut seulement prendre le caractère d'un manifeste artistique contre l'autonomie de l'Art privé et contre "le design" de l'architecture. Ainsi le groupe Site, dans son travail, s'attaque-t-il au paysage urbain de la consommation: la distribution de détails (magasin BEST), le compte d'épargne, le *rest-area*, le *parking lot*.¹⁴ Quant au post-modernisme nord-américain, il n'est pas différent du stylisme des objets dans les années 1930. Il se contente de substituer aux signes d'une fausse modernité, ceux d'une fausse historicité 'usoniennne'. Ainsi que l'écrit Kenneth Frampton:

Il est aujourd'hui difficile de prévoir l'évolution de l'architecture dans la prochaine décennie. Si le post-modernisme exerce beaucoup d'influence, ses bases pluralistes, ouvertes et libérales le rendent incapable de toute articulation significative. Mis à part la défense du Kitsch ou du pastiche comme forme d'expression, la thèse populiste s'exprime généralement en termes négatifs sans ouverture pratique sur le futur.¹⁵

Non seulement l'arrivée de la fonction symbolique comme préoccupation spécifique dans l'architecture contemporaine tend à isoler le formel de l'habitabilité et de la technique, mais plus encore elle tend à vouloir démontrer la désuétude de la question sociale comme question de logement supposément résolue par l'état-providence. Ne demeurerait que la question esthétique. Rien ne nous démontre en fait que la question du logement est résolue, mais pire encore cette vision des choses comme totalement du champ de la réflexion architecturale les lieux de travail. Or, 'la nouvelle histoire' par les moyens qu'elle se donne ouvre la possibilité d'études comparatives qui peuvent permettre de rendre à la critique architecturale un rôle social important.¹⁶ Cette critique qui se tiendrait à l'écart des interprétations du construit en seconde main¹⁷ faciliterait des études telles que celles qu'évoque Kenneth Frampton dans le dernier chapitre de son ouvrage *Modern Architecture*.¹⁸ En effet, comparons les 'réponses' qu'apportent Herman Hertzberge et Norman Foster quant à la place qu'ils font à l'individu au sein de l'organisation d'un travail à travers le processus de sa

spatialisation: il s'agit d'une part du Centraal Beheer Building d'Apeldoorn en Hollande (Figure 2) et d'autre part du Willis-Faber and Dumas Building d'Ipswich en Angleterre (Figure 3), tous deux construits in 1974.¹⁹ Or, quel 'bruit' dans un cas et quel 'silence' dans l'autre serions-nous tentés de dire en poussant vers la théorie des communications ce que nous révèle le graphisme de ces projets. Pourtant, une étude plus approfondie pourrait à la fois montrer que cette analogie reductrice est effectivement à l'oeuvre au plan conceptuel comme elle l'est dans la théorie des organisations et aussi rendre plus claire l'articulation instrumentale d'un programme spatial, technique et formel aux 'besoins' exclusifs de la commande du monde de la production.

POUR UNE PRATIQUE CRITIQUE

La question sociale trouve son expression sociale la plus claire au sein du mouvement moderne. La critique de son programme formel dénonce trop vite le 'manque symbolique' de son Architecture. Il faut, selon moi, au contraire y voir l'investissement utopique de ses positions critiques dans le champ culturel. C'est sur cette base qu'il faut aujourd'hui reprendre le travail critique.

Concevoir une pratique critique n'est possible que si l'on situe celle-ci par rapport à l'institution architecturale. Ce sont en partie les universités et les instituts qui rassemblent aujourd'hui le travail intellectuel de la légitimité de la pratique architecturale. C'est dans ce contexte qu'il m'apparaît nécessaire de produire un discours théorique et une pratique articulés l'un à l'autre. Sans doute, cette production doit-elle passer par le discours *lettré* qui en est la forme consacrée, toutefois si le discours fait l'oeuvre, le projet fait le construit. C'est ainsi qu'il me semble possible d'envisager la production d'un discours théorique et pratique à travers l'activité projectuelle ouverte à la réflexion critique. S'agit-il de se réfugier dans le graphisme? Non, si l'on prend en charge son historicité ainsi que sa spécificité qui portent sur les moyens intellectuels de l'architecture. S'agit-il de poser l'idée d'une pratique prescriptive situant la théorie d'abord et la pratique comme telle après? Non, car ce travail réflexif du projet a pour objet le construit, et le rapport critique qui les unit l'un à l'autre dans le processus socialisé de la production. Enfin, c'est aussi dans les universités que devrait se développer une véritable critique architecturale, comparative et sociale, qui permettrait aux habitants l'accès à une connaissance concrète dans leur lutte au sein du monde vécu pour un meilleur environnement.

Notes

1. Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier, édition française*, l'Equerre, Paris 1981.
2. Umberto Eco, *La structure absente*, Mercure de France, 1972.
3. Jacques Guillerme, "The Ideal of Architectural Language: A Critical Inquiry," in *Oppositions No. 10*, MIT Press, Cambridge 1979.
4. Argidas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris, 1976.
5. Greimas, *Sémiotique...*
6. Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, PUG, Grenoble, 1978.
7. Voir: Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Oppositions Books, MIT Press, Cambridge 1982, et P.L. Cervellati, R. Scannarini, C. de Angelis, *La nouvelle culture urbaine*, Seuil, Paris, 1981.
8. Henri Ciriani, *Témoignage d'une pratique, dans architectures en France. Modernité Post-Modernité*, IFA, CCI, Paris, 1981.
9. André Gorz, *Adieux au prolétariat*, Galilée, Paris, 1980.
10. Hans Peter Dreitzel, "Signification politique de la culture", dans *Au-delà de la crise*, Seuil, Paris, 1976.
11. Suzan Sontag, *L'oeuvre parle*, Seuil, Paris, 1968.
12. Colette Moreux, *La conviction idéologique*, PUQ, Montréal, 1978.
13. Voir: Richard Sennett, "La communauté destructrice", dans *Au-delà de la crise*, Seuil, Paris, 1976. Voir aussi: Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, Robert Laffont, Paris, 1981.
14. James Wines, "Architecture and the Crisis of Communication", in *Via Culture and the Social Vision, Architectural Journal of the Graduate School of Fine Arts*, University of Pennsylvania, Volume IV, MIT Press, Cambridge, 1980.
15. Kenneth Frampton, "Du néo-productivisme au post-modernisme," *Architecture d'aujourd'hui*, Paris, Février, 1981.
16. Geoffrey Barradough, *Tendances actuelles de l'histoire*, Flammarion, Paris, 1980.
17. Voir l'article de James Martson Fitch, "Architectural Criticism Trapped in Its Own Metaphysics," dans *JAE*, Vol. 29, No. 4, Washington, 1976.
18. Kenneth Frampton, *Modern Architecture, A Critical History*, Oxford, Londres, 1980, en particulier le chapitre 4 de la 3ème partie: "Place, production and architecture: Towards a critical theory of building."
19. Sources iconographiques: Abby Suckle, *By Their Own Design*, Whitney Library of Design, New York, 1980.

Georges Adamczyk est un professeur au Département de Design à l'Université du Québec à Montréal.