

Un art de l'instauration, Répondre à ces êtres qui nous obligent.

Pour répondre à l'invitation de parler d'architecture et de complexité, ma proposition consiste à décrire la conception architecturale comme *art de l'instauration*, et de mesurer la différence que cela peut produire. Cet exercice de description, que je dirai *spéculative*, entend considérer la conception sur le mode d'une interaction productive avec l'ensemble des acteurs présents. Considérer la conception comme *art de l'instauration* invite à trois opérations :

(1) Multiplication : le concepteur est chargé d'une enquête sur les êtres en présence en vue de les multiplier ; (2) Distribution de l'action : pour leur reconnaître des modalités d'action, il doit accepter de troquer sa liberté/créativité contre des techniques de négociation avec ces êtres ; (3) Obligation à répondre : les deux premières opérations amènent à envisager les épreuves de la conception comme cette prise en compte des êtres concernés ; la responsabilité du concepteur réside dès lors dans l'obligation à répondre à ces êtres assemblés et à ce qu'ils requièrent.

Introduire la
spéculation comme
outil théorique

La démarche qui consiste à décrire la conception comme *art de l'instauration* mérite d'être introduite brièvement. Il est effectivement apparu aussi important de produire cette description *spéculative* de la conception que d'envisager cette *spéculation* comme outil théorique. Une brève introduction reviendra donc sur la manière de construire l'expression « art de l'instauration » par *détours* et d'envisager une telle *spéculation*.

Une description par
détours

L'expression « art de l'instauration » est construite à *partir des** cosmopolitiques d'Isabelle Stengers¹ et de l'écologie politique de Bruno Latour², et le terme *instauration* ainsi que ses effets sont empruntés à Etienne Souriau³. En fait, les pensées et concepts par lesquels passe la fabrication de cette expression – et de la description qui se déploie à partir d'elle – ne sont pas envisagés comme de purs emprunts mais comme autant de *détours*** . C'est à *partir de ces détours* hors du champ propre de l'architecture que la description est construite en *retour*. Il s'agit bien d'expérimenter comment un concept peut partager ses effets dans un autre milieu que le sien propre. L'idée de « concept nomade » permet d'échapper à une certaine tendance à la « cannibalisation théorique » : il impose qu'une attention suffisante soit portée à toute opération de *déterritorialisation* d'un

* « Penser à *partir de* » n'implique pas de passer à *travers* ou *par*, ni de penser *comme*, mais bien de littéralement construire une proposition à *partir de* ces pensées, à *partir de* ce qu'elles engagent, en les prolongeant.

¹ Isabelle STENGERS, *Cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, 1997, vol.1-7.

² Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1997 ; Bruno LATOUR, *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.

³ Étienne SOURIAU, *Les différents modes d'existence. suivi de: Du mode d'existence de l'oeuvre à faire*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

** L'expression est empruntée à François Jullien, sinologue qui opère des « détours » par la pensée chinoise en vue de « dépayser » la pensée occidentale, sur laquelle on peut dire qu'il fait ensuite retour. [François JULLIEN, in Bruno LATOUR et Pasquale GAGLIARDI, *Les atmosphères de la politique. Dialogue pour un monde commun*, Paris, Seuil, 2006, p. 38.]

concept⁴. L'opération est toujours délicate et consiste à trouver une balance satisfaisante entre la fidélité au milieu d'origine et la construction d'un nouveau milieu entièrement différent. Ce nouveau milieu réflexif est produit en vue de ses effets pratiques, il est *pragmatique* et *spéculatif*.

Une description spéculative

La description de la conception comme *art de l'instauration* à laquelle cet article sera consacré ne repose donc ni sur une étude empirique, ni ne consiste en une modélisation ; elle ne prétend pas représenter de manière réaliste ou complète la pratique de conception. Si la description est *spéculative*, elle n'est pas pour autant déconnectée ou décomplexée ; la *spéculation* trouve son origine dans les situations, et ne spéculé (par abstraction ou par *détour*) que pour mieux y revenir^{*}. Son potentiel repose précisément dans ce qu'elle modifie en retour. La description est dite *spéculative* dans le sens qu'elle ne veut ni seulement décrire, ni expliquer, ni critiquer, mais bien fabriquer des possibles⁵. En d'autres mots, toujours ceux d'Isabelle Stengers, elle voudrait « faire contrainte », ou du moins est-elle le produit d'un pari concernant la différence qu'elle fait.

Le choix de la complexité⁶

Cette idée d'une description « qui fait une différence » émerge dès l'invitation à parler d'architecture et de complexité. Il convient effectivement directement de préciser comment la *complexité* sera envisagée : De qui et comment hériter pour la penser ? Comment mérite-t-elle d'être appréhendée ? Il est ici proposé de penser la complexité de la pratique architecturale à *partir des* cosmopolitiques ; ceci impose de ne pas la considérer comme acquise mais comme requérant une construction attentive. Ainsi, la description faite de la conception doit participer à l'instauration de cette complexité, à sa visibilité, à sa mise en présence. Elle ne peut pas se satisfaire de décrire l'architecture comme complexe « de fait ». Elle ne prétend pas pourvoir des modélisations adéquates, parce que « justes » ou « fidèles », pour appréhender la complexité telle qu'elle est pratiquement à l'œuvre. Il s'agit plutôt d'envisager la complexité dans l'acte de complexifier ; une complexité « à faire », qui fait chaque fois l'objet d'un « choix pratique »⁶ en sa faveur, au détriment des réflexes réducteurs qui l'excluent ou empêchent de la penser. Cette complexité-là ne se laisse pas réduire, elle est récalcitrante à toute opération de simplification. Par ailleurs, la complexité n'est pas non plus considérée comme un nouveau paradigme, lié à une rupture épistémologique surgie des savoirs nouveaux développés par les sciences (comme la théorie du chaos ou des systèmes). Le « choix de la complexité » n'est pas lié à l'exigence de suivre des évolutions paradigmatiques auxquelles l'architecture devrait

⁴ Christian GIRARD, *Architecture et concepts nomades. Traité d'indiscipline*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Architecture + Recherches », 1986.

^{*} La *spéculation* envisagée ainsi correspond à « l'empirisme spéculatif » par lequel Didier Debaise qualifie l'œuvre du philosophe spéculatif Alfred North Whitehead [Didier DEBAISE, *Un empirisme spéculatif. Lecture de « Procès et réalité » de Whitehead*, Vrin, 2006.] :

« La philosophie spéculative part du terrain de l'expérience (elle ne parle pas du monde en général mais des choses telles qu'elles s'imposent), elle décolle et vole dans l'espace éthéré des abstractions, elle se pose sur un sol renouvelé. » « Les théories sont des appâts, elles projettent des choses dont on ne sait pas si elles vont produire quelque chose, mais elle constituent un pari sur leur capture par la société. » [Didier DEBAISE, « Alfred North Whitehead, Les sujets possessifs ». Conférence donnée à SPEAP, Sciences Po Paris, le 16 avril 2012.]

⁵ Isabelle STENGERS, « Un engagement pour le possible », *Cosmopolitiques, cahiers théoriques pour l'écologie politique*, 1, 2002, p. 27–36.

⁶ Isabelle STENGERS, « Réinventer la ville ? Le choix de la complexité », Département de la Seine Saint-Denis, Fondation 93, 2001.

s'adapter ou dont elle serait actrice⁷. D'autant plus que ce type de démarche s'accompagne souvent d'ambitions scientifiques qui consistent à développer une science de la conception qui suive les renversements épistémologiques successifs⁸ ou résulte dans une appréhension purement formaliste de la complexité selon laquelle une géométrie complexe suffirait à répondre aux instabilités du contexte dans lequel elle s'inscrit⁹. Les cosmopolitiques invitent plutôt à faire du « choix de la complexité » une question politique : en présence de qui et en réponse à qui l'architecte agit-il ? à partir d'où ? en vue de quel monde commun ? Une description *spéculative* à partir des cosmopolitiques permet d'expérimenter une alternative à ces modes de description qui postulent une architecture complexe « de fait » au profit de la fabrication d'un milieu propice pour une architecture *effectivement** complexe. Le milieu propice expérimenté ici – la description *spéculative* – doit ainsi suggérer les opérations de complexification déjà citées : la multiplication des êtres dans le milieu de la conception et la nécessité de penser la négociation avec eux en termes politiques.

Le cosmos des cosmopolitiques

Le geste initial des cosmopolitiques est d'associer les termes « cosmos » et « politiques ». Cette formule réunit paradoxalement le multiple du cosmos et l'unité comme objectif du politique. Le politique est effectivement envisagé comme les négociations en vue de la constitution d'un monde commun, alors que le cosmos invite dans ces négociations une multitude d'entités diverses qui comprend bien d'autres êtres que les seuls humains¹⁰. Les cosmopolitiques résistent à la tentation de constituer un monde commun qui exclurait certains acteurs, sous prétexte qu'ils sont supposés sans voix ou qu'on ne leur donne pas la parole. Ce programme prolonge (et complique) celui de l'écologie politique¹¹, tel que proposé par Bruno Latour**. Il s'agit bien de restituer un place entière, en

⁷ Alain FAREL, *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, Marseille, Parenthèses, 2008.

⁸ C. GIRARD, *Architecture et concepts nomades...*, *op. cit.* (Girard décrit ces ambitions scientifiques principalement à propos de l'architecturologie de Philippe Boudon, qui s'est constituée comme fondement scientifique de la conception architecturale, dans l'idée de situer celle-ci dans une série de ruptures épistémologiques.)

⁹ Jeremy TILL, *Architecture depends*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 2009. ("But in fact the new formal complexities are just as conservative as the stabilities they would try to overturn insofar as they consolidate the autonomy of architecture in terms of its formalist preoccupations." p. 21)

* Le terme « effectivement » est ici choisi pour son contraste avec « de fait ». Il échappe au constat et est envisagé dans le sens de « à partir de ses effets », c'est-à-dire « pour la différence que ça fait ».

¹⁰ Bruno LATOUR, « Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? », in *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 69–84.

¹¹ Isabelle STENGERS, « La proposition cosmopolitique », in *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 45–68.

** Les propositions de Bruno Latour, dont sont issues une grande partie des réflexions qui constituent ce texte ne trouvent pas ici l'espace pour être expliquées. Elles méritent pourtant une place plus importante que celle de postulat. Pour comprendre comment les présentes réflexions émergent à partir de la non-modernité, de la symétrisation de l'anthropologie, de la théorie de l'acteur-réseau, etc., je renvoie (outre à l'auteur lui-même) à mon TFE, intitulé « Réflexions pour une architecture complexe, incertaine et attachée » (janvier 2010). A partir de ce *détour*, il développait les opérations auxquelles l'architecture était confrontée en *retour* : se penser comme pratique hybride, reconnaître le rôle des non-humains, considérer les situations comme des imbroglis (réseaux) dont les acteurs sont autant humains que non-humains, envisager des quasi-objets pour sortir de la distinction objet-sujet, etc. Le choix a été fait ici de se limiter à l'entrée « cosmopolitiques », dans l'espoir qu'elle suffise au propos...

politique (ou dans les sciences humaines en général), aux non-humains qui en avaient été exclus, considérés souvent comme simples supports des activités humaines (ou plus généralement comme relevant de la nature que les modernes avaient nettement séparée de la culture)¹². L'introduction du cosmos en politique réalise donc cette première opération de multiplication et diversification des êtres qui peuplent toute situation, et qui méritent d'être inclus à toute négociation.

Multiplier les êtres acteurs de la conception

Considérer la conception architecturale à *partir des* cosmopolitiques implique dès lors de multiplier et diversifier les acteurs de la conception, envisagée comme négociation, en vue de la constitution progressive d'un monde. Les acteurs considérés ne se limitent plus au seul concepteur, ni à une équipe de concepteurs, ni même aux seuls acteurs humains auxquels ils sont liés, que ce soit directement (clients, entrepreneurs, ingénieurs, prescripteurs, ...) ou indirectement (usagers, voisinage, confrères, critiques, urbanistes, « générations futures », ...). A cette assemblée humaine, il convient d'ajouter ces autres, non-humains, qui sont aussi concernés ou participent de même au processus de conception. Considérer comme acteurs pris dans l'imbroglio non seulement les éléments de ce qui appelé « contexte » (le site ou la situation, les objets/êtres qui s'y trouvent ou s'y rattachent, les règlements et normes, etc.), mais aussi les objets produits au cours de la conception, les « médiations » ou représentations (cahier des charges, dessins, modélisations, maquettes, PV, etc.)¹³, ainsi que la production architecturale (bâtiment, mobilier, aménagement, texte, ...) qui est elle-même une écologie complexe et non un objet statique¹⁴.

Peupler la scène de la conception architecturale

L'opération consiste donc à peupler la scène de la conception architecturale. Evidemment, il s'agit de sortir de l'idée d'un architecte qui conçoit seul, réalisant l'idée qu'il s'est formée d'autant plus brillamment qu'il aura résisté à ces *autres* considérés comme contraintes. Certaines *études de la conception* ont bien sûr déjà proposé des descriptions, ou métaphores¹⁵, qui ne reposent plus sur cette figure héroïque de l'architecte isolé. Ainsi, rien que dans ce qui est reconnu comme une tradition pragmatique en *design studies*¹⁶, on assiste à des dépassements successifs qui impliquent de plus en plus d'acteurs : La métaphore scientifique de Herbert Simon de la conception comme résolution de problème par des systèmes d'optimisation¹⁷ est mise en cause par Rittel et Webber qui avancent l'idée que les problèmes de conception sont bien trop récalcitrants (*wicked*) et concernent un public bien trop pluriel pour être circonscrits et résolus aussi simplement¹⁸. De là, les métaphores de la conception de Schön comme

¹² B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes...*, op. cit. ; B. LATOUR, *Politiques de la nature...*, op. cit.

¹³ Albena YANEVA, « Scaling Up and Down », *Social Studies of Science*, 35-6, 2005, p. 867-894 ; Albena YANEVA, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an ethnography of design*, 010 Publishers, 2009.

¹⁴ Bruno LATOUR et Albena YANEVA, « Give me a gun and I will make all buildings move: An ANT's view of architecture », in *Explorations in architecture: Teaching, design, research*, 2008, p. 80-89 ; Albena YANEVA, *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture*, Peter Lang, 2009.

¹⁵ Gavin MELLE, « New Pragmatism and the Vocabulary and Metaphors of Scholarly Design Research », *Design Issues*, 24-4, 2008, p. 88-101.

¹⁶ Patsy HEALEY, « The Pragmatic Tradition in Planning Thought », *Journal of Planning Education and Research*, 28-3, 1 mars 2009, p. 277-292.

¹⁷ Herbert SIMON, *The sciences of the Artificial*, Cambridge Mass., MIT Press, 1969.

¹⁸ Horst W.J. RITTEL et Melvin M. WEBBER, « Dilemmas in a general theory of planning », *Policy sciences*, 4-2, 1973, p. 155-169.

« conversation réflexive avec la situation »¹⁹ ou de Forester comme « faire sens en conversation pratique »²⁰ impliquent déjà l'idée d'une négociation avec la situation de conception. Toutefois, parce que la négociation prend la forme d'une conversation, elle exclut encore ces êtres qui n'ont pas accès à la parole et qu'il conviendrait néanmoins de représenter et de prendre en compte. En plus, lorsqu'elle est « réflexive », cette conversation maintient le concepteur isolé dans une situation de conception qui est bien commode parce que limitée à l'espace du studio. Située explicitement à l'encontre de cette réduction²¹, et dans la lignée du programme des *science studies* pour l'architecture et l'étude de la conception²², la méthodologie défendue par Albena Yaneva de « cartographie des controverses »²³ entend répondre à la nécessité de multiplier « les acteurs de la projection », de peupler la scène de la conception : celle-ci est considérée non seulement comme une situation nécessairement controversée parce qu'incertaine (entre autres choses, par rapport au nombre et à la qualité des êtres concernés) mais aussi comme nécessitant une enquête qui déploierait les acteurs pris dans le réseau de son écologie complexe.

Une enquête sur les êtres concernés

Ainsi, la première réponse à l'appel cosmopolitique consiste à enquêter sur les êtres concernés. Dans les mots de Latour, « l'écologie politique reconnaît comme son seul avenir possible l'accroissement vertigineux des êtres à prendre en compte. »²⁴ En tant qu'art cosmopolitique, l'architecture doit d'abord se donner les moyens de réunir ceux qui demandent tacitement à participer à la conception. Cette enquête n'est pas seulement préliminaire, elle s'étend tout le long du processus de conception, de construction, de transformation. Concrètement, elle consiste par exemple à élargir la demande du cahier des charges initial ou encore à remettre en jeu la première esquisse proposée, parce qu'un nombre toujours accru d'acteurs est impliqué. Il s'agit de favoriser l'émergence de ces nouvelles exigences et de prévoir une marge pour leur prise en compte. Ces exigences vont des désirs humains aux divers réquisits matériels, structurels, culturels, environnementaux, etc. ; il s'agit de prendre soin des conséquences sur des êtres aussi variés que des voisins, des talus, une police d'assurance, une nappe phréatique, un ingénieur en géothermie, une future publication, des briques, une association de défense du patrimoine, un règlement d'urbanisme, etc. Surtout, il s'agit de considérer cet élargissement constant des êtres concernés comme une opportunité et non comme une contrainte.

Quel rôle pour ces non-humains ?

Une fois cette nécessité reconnue, il reste effectivement à savoir quel pouvoir le concepteur est prêt à conférer à ces acteurs, auxquels n'est habituellement attribuée aucune parole ou capacité d'action. Comment faire de ces *choses* qui remplissent l'espace de conception autre chose que le support de nos projections

¹⁹ Donald A. SCHÖN, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New edition (first edition 1983), Ashgate Publishing Limited, 1991.

²⁰ John FORESTER, « Designing: Making Sense Together in Practical Conversations », *Journal of Architectural Education* (1984-), 38-3, avril 1985, p. 14–20.

²¹ Albena YANEVA, « From Reflecting-in-Action Towards Mapping of the Real », in *Transdisciplinary Knowledge Production in Architecture and Urbanism*, 2011, p. 117–128.

²² Michel CALLON, « Le travail de la conception en architecture », *Cahiers de la Recherche architecturale*, 37, 1996, p. 25–35 ; Albena YANEVA, « Understanding Architecture, Accounting Society », *Science Studies*, 21-1, 2008, p. 3–7.

²³ Albena YANEVA, *Mapping controversies in architecture*, Burlington, Ashgate, 2012.

²⁴ Bruno LATOUR, « Cosmopolitiques, quels chantiers ? », *Cosmopolitiques, cahiers théoriques pour l'écologie politique*, 1, 2002, p. 15–26.

(le plan en est l'exemple parfait) ? ou comment les appréhender autrement que comme de simples moyens, les reconnaître aussi comme des fins* ? ou comment ne plus les traiter comme objets indifférents qui sont au mieux des opportunités, au pire des contraintes, et qui constituent ce qu'on appelle « contexte », extériorité neutre et passive par excellence ? Pour sortir l'humain de sa pure intentionnalité, qu'il accepte d'être pris dans des agencements multiples, il faudra échapper à l'idée d'émancipation ou de liberté ou même de créativité. Pour rendre la négociation possible, il faut partager un peu de notre capacité d'action avec ces *choses* qui demandent à être entendues.

**Donner une voix
intermédiaire aux
*choses***

Pour ce faire, Bruno Latour propose de repenser l'action dans une voix intermédiaire, qui n'est ni active (agir) ni passive (être agi). La voix active est effectivement assimilée à la liberté (faire), pendant que la voix passive se trouve reléguée du côté de la domination (être fait). Pour échapper à cette alternative peu convaincante, il est possible d'imaginer une voix intermédiaire, composée par le redoublement du « faire » en « faire faire »²⁵ qui répond à la fois des voix active et passive : je *fais faire* à quelque chose qui me *fait faire* en retour. Pour Latour, cette forme, qu'il appelle *faitiche*** , permet de redistribuer l'action dans le réseau, qui n'est pas seulement fait d'acteurs mais aussi d'attachements. Elle permet aussi de penser l'action à partir de ces attachements, de penser des attachements qui émancipent, et d'échapper ainsi à l'alternative entre liberté et aliénation. Le concepteur ne doit plus nécessairement chercher à éviter ou dominer les « contraintes » ; ces autres multiples de la conception ne sont pas nécessairement des entraves ; dans cette voix intermédiaire, il y a des attachements qui aliènent et d'autres qui émancipent.

**“What do you want
brick?”**

Pour revenir sur cette « voix » qui est restituée aux non-humains, quelques précautions doivent encore être prises pour éviter de faire penser qu'il s'agit vraiment de les faire *parler* ou *agir*, en un mot de les anthropomorphiser. En effet, si les cosmopolitiques n'invitent pas seulement à reconnaître l'existence de ces *autres* qui participent tacitement au processus de conception, et qu'il y est aussi question de leur assurer une *représentation* politique, cette dernière passe par des dispositifs très concrets qui leur permettent d'exiger ou de *faire faire* sans pour autant projeter sur eux des compétences qu'ils n'ont évidemment pas. Ces dispositifs sont ceux de la conception (le dessin, la modélisation, la description, la discussion...) en tant qu'ils permettent de représenter et de se mettre à l'écoute des exigences diverses qui s'imposent au concepteur. Ainsi, pour reprendre un exemple connu, observons Louis Kahn, à l'occasion d'une master class tenue en 1971 à l'Université de Pennsylvanie et devant ses étudiants

* Bruno Latour envisage « une *révolte généralisée des moyens* : plus aucune entité [...] n'accepte d'être traitée simplement comme un moyen mais toujours aussi comme une fin. » [B. LATOUR, *Politiques de la nature...*, *op. cit.*, p. 211.]

²⁵ Bruno LATOUR, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », in André MICOUD et Michel PERONI (éd.), *Ce qui nous relie*, Paris, L'aube, 2000, p. 189–208.

** Bruno Latour construit cette expression à partir des mots « fait » et « fétiche » parce que le premier est le fruit du discours positiviste des modernes (le fait est découvert en toute objectivité, avec détachement, parce que le scientifique est libéré de ses croyances) et le second est issu du discours critique de ces mêmes modernes adressé à ceux qui sont encore dominés par leurs croyances (le fétiche est le fait de ceux qui n'auraient pas encore opéré la distinction fondamentale entre la nature et la culture, qui attribuent encore des caractéristiques humaines ou divines à des *choses*). Par l'assemblage des deux ennemis, Latour espère dépasser cette dispute stérile. [Bruno LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, La Découverte, 2009.]

attentifs, donner *la parole* à une brique. La scène montre effectivement Louis Kahn, éminent architecte et professeur, parler à une brique et lui demander ce qu'elle veut ("*What do want brick?*"), et aller même, comble de l'absurde, jusqu'à lui attribuer le pouvoir de répondre ("*Dude, I'd like an arch*"). Evidemment, Louis Kahn n'a jamais cru pouvoir *réellement* parler à la brique. Beaucoup plus simplement, et comme tout architecte le sait, la brique travaille mieux en compression, et s'agence mieux en arche qu'en linteau. Bien sûr quand Kahn la menace "*I can use a concrete lintel over you*", elle reste indifférente et lui répète seulement inlassablement "*I'd like an arch*". Le matériau brique ne fait qu'exprimer, parce que l'architecte les sait et dans ce cas accepte de les « honorer », ses préférences techniques. La brique *fait faire* une arche à l'architecte, pour autant qu'il se laisse contraindre par elle jusqu'au bout. Peut-être que la clef de cette séquence²⁶ repose dans ses quelques mots initiaux : "*To express is to drive. And when you want to give something presence, you have to consult nature. And there is where design comes in.*" Cette formulation montre comment Kahn se situe précisément à l'intersection entre l'action de la matière qui l'oblige ("*you have to consult nature*") et la nécessité d'agir pour recueillir son expression ("*there is where design comes in*"); hors opposition entre nature et culture, entre le naturel (*nature*) et l'artificiel (*design*). Pour que les acteurs non-humains de la conception s'expriment ("*to express...*") encore faut-il inventer les dispositifs adéquats ("*...is to drive*"), et c'est ce en quoi consiste les diverses opérations de conception (*design*).

Un art de l'émergence ?

Il s'agit donc bien de déployer un *art de* faire parler ces êtres, ou du moins de les écouter. Cette idée d'un *art* est aussi tirée de la proposition cosmopolitique. Stengers l'introduit pour penser les affinités des cosmopolitiques avec l'art des chimistes, « qui comprennent ce à quoi ils ont affaire, à partir de ce qu'il y a moyen de leur faire faire »²⁷. Ainsi, les corps chimiques sont actifs mais leur activité dépend des circonstances, et le chimiste travaille, avec *art*, ces circonstances qui rendent les corps capables. Cet art est un *art de l'émergence*. Son efficace se situe hors « hors opposition entre soumission et liberté »²⁸. Cette pensée de l'efficacité, empruntée aux Chinois de François Jullien²⁹, la situe dans la disposition des choses plutôt que dans la seule initiative humaine. Le travail du stratège (de l'architecte) consiste à manipuler la situation, sa disposition, ses « propensions », de manière à la rendre favorable. Ces « propensions » sont autant de contraintes comprises comme opportunités et vis-à-vis desquelles il s'agit de développer une écoute particulière. L'art de l'architecte dans de telles conditions, n'est plus de l'ordre de la création³⁰ ni de la réalisation d'un modèle préétabli, mais de l'ordre de l'écoute vis-à-vis des propensions de la situation et

²⁶ Louis I. Kahn talks to a brick, 2011. (date de mise en ligne
http://www.youtube.com/watch?v=2CYRSg-cjs4&feature=youtube_gdata_player ; extrait du film *My Architect. A Son's Journey* réalisé par Nathaniel KAHN, 2003)

²⁷ I. STENGERS, « La proposition cosmopolitique... », *op. cit.*, p. 60.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F. JULLIEN, *La propension des choses: pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Seuil, 2003.

³⁰ François JULLIEN, *Procès ou création : une introduction à la pensée des lettrés chinois : essai de problématique interculturelle*, Paris, Seuil, 1989.

de leur reconfiguration, en vue de faire émerger une proposition, qui sera réussie si son évidence est partagée³¹.

Le piège de la spontanéité

Choisir la notion d'*émergence* pour décrire le processus de conception architecturale comporte toutefois un piège, celui de succomber à la spontanéité. Il faut dès lors préciser qu'il ne s'agit ici pas du tout de la même « émergence » que celle de ces nouvelles architectures « morphogénétiques »³² générées par des algorithmes, dans l'idée que l'intégration environnementale serait assurée par un mimétisme (technologique) à des systèmes biologiques complexes. C'est précisément à l'encontre de la métaphore biologique que Stengers propose de définir l'émergence à partir de l'art des chimistes, la première étant l'ennemie du politique parce qu'elle tient en un corps réconcilié, alors que la deuxième est faite d'hétérogène à faire tenir ensemble³³. La notion d'émergence lui permet justement d'établir ce contraste, mais le risque reste grand de tomber dans la spontanéité, que ce soit l'organisation spontanée de systèmes naturels ou l'émergence comme apparition spontanée quelqu'en soit le contexte. C'est pourquoi « émergence » ne tient que fragilement parce qu'accompagnée du terme « art », qui insiste et nous rend responsables des dispositifs et des techniques à mettre en œuvre pour représenter (pas de manière mimétique mais politique) la voix de ces êtres qui peuplent le processus de conception. C'est pour cette raison que cet exercice de description *spéculative* ne peut pas s'arrêter là et doit encore développer sa troisième opération, qui consiste à insister sur la responsabilité politique que tout ceci implique, comprise comme obligation à « répondre à »³⁴ ces êtres déjà *mis en présence* et avec lesquels l'action a été partagée. Ceci tiendra dans le passage de la conception comme *art de l'émergence* à l'idée d'un *art de l'instauration*.

Penser en termes d'existence et d'instauration

Faire entrer Souriau à ce stade de l'exercice est une opération délicate. Sa pensée n'est en effet pas explicitement liée au projet cosmopolitique d'introduction des non-humains en politique* (en architecture). Toutefois, elle y fait écho et de ce fait intéresse cette description pour plusieurs raisons. La première est que cette proposition se situe sur le plan de l'existence. Elle se concentre en effet sur les modes d'existence, sur des variations du gradient d'existence ; elle conçoit donc des êtres dont la teneur existentielle est encore moindre, des êtres « à faire ». Pour Souriau, la question n'est pas celle de l'existence ou non, mais celle d'une existence « Plus ou Moins »³⁵. Et l'existence accomplie « exige un faire, une action instauratrice »³⁶. De manière générale, son grand projet sur les modes

³¹ Didier DEBAISE et Thierry DECUYPERE, « Une approche pragmatique de l'architecture », in *Le Cinéma Sauvenière*, Communauté française Wallonie-Bruxelles, coll. « Visions », 2009, p. 42–45.

³² Michael HENSEL, Achim MENGES et Michael WEINSTOCK, « Emergence in Architecture », *Architectural Design*, 74-3, juin 2004, p. 6–9.

³³ I. STENGERS, « La proposition cosmopolitique... », *op. cit.* ; I. STENGERS, « Réinventer la ville ? Le choix de la complexité... », *op. cit.*

³⁴ Emilie HACHE, *Ce à quoi nous tenons : Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2011, p. 28.

* Même si il est possible de la lire dans les mots de Stengers et Latour puisqu'ils sont responsables de la réédition de *Les différentes Modes d'existences* [Souriau, 1943] et de *L'œuvre à faire* [Souriau, 1956], qu'ils ont préfacé ensemble : Isabelle STENGERS et Bruno LATOUR, « Le sphinx de l'oeuvre », in *Les différents modes d'existence, suivi de De l'oeuvre à faire*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 1–74.

³⁵ É. SOURIAU, *Les différents modes d'existence...*, *op. cit.*, p. 196.

³⁶ *Ibid.*

d'existence consiste à trouver des moyens de « partager l'existence avec bien d'autres êtres »³⁷. Ainsi, pour notre propos, il s'agit d'insister encore sur le fait de penser la multiplicité d'acteurs du processus de conception en termes d'existence, comme des êtres dont la teneur existentielle est parfois moindre et qu'il est de la responsabilité du concepteur (instaureur) d'*instaurer*. Ces êtres « à faire » nécessitent d'être *instaurés* ; en d'autres mots, il s'agit de les *faire exister* et, nous le verrons, de les *laisser nous obliger*. Il est question de leur restituer une « dignité ontologique »³⁸, pour échapper à l'idée d'une matière inerte que l'humain (le concepteur) manipulerait pour réaliser son projet, sur laquelle il projetterait ses idées. Placer la question du côté de l'existence, surtout lorsque l'opération est risquée et peut manquer, c'est imposer une exigence supplémentaire et redoubler la responsabilité : « Sans activité, sans inquiétude, sans erreur, pas d'œuvre, pas d'être »³⁹.

Un art de l'instauration

Pour rendre compte de cet état d'existence « à faire » et de l'action instauratrice, Souriau prend l'exemple délicat du sculpteur qui modèle sa glaise pour en faire une statue. Dans cette scène, où seuls deux acteurs (le sculpteur et sa glaise) se voient généralement reconnaître une existence, Souriau ajoute un troisième *être*, « l'œuvre à faire » (la statue en devenir), qui se situe dans cet état d'existence moindre et qui réclame son instauration. Et effectivement, là où se situe l'originalité de cette pensée, c'est que l'*instauration* n'est pas de l'ordre de la *réalisation*, de la *création*, de la *construction*, ni même de l'*émergence*, elle est entièrement comprise dans cette relation complexe de l'agent instaurateur (le concepteur) et de l'œuvre à faire (l'objet de la conception, mais aussi toute la scène de la conception) : l'instauration est d'une part liberté, efficacité et surtout « errabilité »⁴⁰, elle est d'autre part « exploitation de l'homme par l'œuvre »⁴¹. Elle échappe donc à l'opposition liberté-soumission dont il était question plus haut. L'instaurateur pose des choix (*liberté*), il est actif (*efficacité*) mais il est toujours en risque que ça rate (*errabilité*), et l'exigence est d'autant plus grande que l'échec est celui de l'existence même. Cette exigence – et c'est là que c'est intéressant du fait de la redistribution des rôles – est portée par l'œuvre à faire elle-même, c'est elle qui exige qu'on lui réponde...

De la notion de projet à celle de trajet

Donner une modalité d'existence à « l'œuvre à faire », ce n'est pas revenir au modèle platonicien qui voudrait que plane au-dessus du concepteur la forme idéale à concevoir (le modèle, le plan, le spectre des solutions, etc.), qu'il convient dès lors de réaliser au plus proche, les conditions de la réussite résidant alors dans le minimum d'écart entre le modèle et la réalisation, dans leur ressemblance, dans leur cohérence. Au contraire, l'*instauration* permet d'échapper à l'idée de « projet » au profit de celle de « trajet ». En effet, « l'œuvre à faire » existe bien déjà de cette existence faible, et elle exige de l'instaurateur de lui donner sa « plénitude existentielle ». Mais parce qu'elle demande sans préciser ni le quoi ni le comment, elle ne fait que constituer « une situation questionnante » et risquée, dans laquelle l'instaurateur est obligé d'avancer, sans savoir à l'avance vers où ni par où. Ainsi, il n'y a pas même l'ombre de solution préexistante, il n'y a pas non plus de pointillés qui mèneraient vers un objectif

³⁷ I. STENGERS et B. LATOUR, « Le sphinx de l'oeuvre... », *op. cit.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ É. SOURIAU, *Les différents modes d'existence...*, *op. cit.*, p. 202–205.

⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

plus ou moins fixé. La situation d'instauration est à la fois insistante, incertaine et risquée. C'est pour cette raison que Souriau parle de l'œuvre à faire comme d'un sphinx : elle questionne avec insistance, formule des énigmes, et si l'instaurateur échoue, il est dévoré.

**Répondre à ces êtres
qui nous obligent**

Cet exercice d'une description *spéculative* de la conception comme *art de l'instauration* entend précisément situer la responsabilité (politique) des architectes dans cette réponse à apporter aux insistances formulées par tous ces êtres, êtres auxquels a été reconnue une existence et qui, chacun dans une voix qui lui est propre, agit déjà l'instaurateur à travers cette insistance. Ainsi, *l'art de l'instauration* consiste d'abord à mener cette enquête sur les êtres – dont l'existence est parfois moindre – qui peuplent la scène de *l'instauration* et qui murmurent déjà pour être entendus. Se rendre sensible à ces murmures, telle est la responsabilité de *l'instaurateur*. Cette responsabilité consiste à reconnaître à ces êtres une capacité de se faire entendre, d'obliger, d'imposer leur présence, sur un mode qui leur est propre, par exemple en redistribuant l'action dans cette voix intermédiaire du *faire faire*. Tout ceci n'a rien de magique, il s'agit bien d'inventer des modes de représentation, des formes actives de négociation, des dispositifs, des formes de description, autant d'outils pratiques qui rendent les murmures de ces existants visibles et permettent d'y répondre. Ainsi, la responsabilité (politique) de *l'instaurateur* est bien éloignée de celle du concepteur/créateur qui réalise un projet dont les objectifs sont plus ou moins fixés et qui suit un chemin déjà partiellement tracé, et dont la responsabilité (politique) est de se maintenir au plus près de ses idées (idéaux) pour parvenir au plus près du modèle (idéal), sans être perverti par les aléas du processus. *L'art de l'instauration* conçoit une responsabilité qui, au contraire, repose sur l'inconnue de départ (quant au nombre d'êtres concernés), l'enquête continue (sur leur modalité d'existence) et le déploiement de dispositifs de représentation (pour se rendre capable de les écouter), et consiste finalement à *répondre à ces êtres qui nous obligent*.