



DIGITAL ACCESS TO SCHOLARSHIP AT HARVARD

Ornement et Subjectivité, de la Tradition Vitruvienne à L'âge Numérique.

The Harvard community has made this article openly available. [Please share](#) how this access benefits you. Your story matters.

Citation	Picon, Antoine. 2011. Ornement et Subjectivité, de la Tradition Vitruvienne à L'âge Numérique. <i>Le Visiteur</i> 17: 65-75, 176-180.
Published Version	http://www.levisiteur.com/larevue.php?num=17&arti=9
Accessed	February 19, 2015 3:49:22 PM EST
Citable Link	http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12638041
Terms of Use	This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP

(Article begins on next page)

Ornement et subjectivité, de la tradition vitruvienne à l'âge numérique

L'ornement hier et aujourd'hui : discontinuités et continuités

Au cours de la décennie qui vient de s'écouler, la pratique architecturale semble avoir évolué beaucoup plus vite que la théorie. Des évolutions majeures comme la mondialisation, l'informatisation ou encore la montée en puissance des préoccupations environnementales ont bouleversé profondément les conditions d'exercice du métier d'architecte. Dans un tel contexte, la théorie se voit contrainte tantôt d'examiner de nouveaux objets d'investigation suggérés par les transformations programmatiques et techniques, tantôt de reconsidérer des questions dont elle pensait avoir fait le tour depuis longtemps.

Parmi les questions qu'on croyait, sinon résolues, du moins balisées assez précisément figure celle de l'ornement. On a assisté ces dernières années à un retour en force de l'ornement, mais un ornement assez différent de celui dont on avait gardé le souvenir. Avant que le Mouvement Moderne ne décide de le considérer comme un élément mineur du projet d'architecture, l'ornement présentait un certain nombre de caractéristiques. Celles-ci ne se retrouvent plus forcément aujourd'hui.

En premier lieu, l'ornement architectural était localisé, concentré en des points névralgiques de l'édifice. Dans de nombreux projets contemporains, il couvre au

contraire la totalité de la façade ; il fait figure de condition générale, de propriété d'ensemble de la peau du bâtiment. C'est le cas dans des projets aussi différents que les laboratoires de recherche pharmaceutique de Biberach dus à Sauerbruch Hutton ou le grand magasin John Lewis de Leicester réalisé par Foreign Office Architects.

En second lieu, l'ornement obéissait à une logique du supplément qui voulait qu'il soit à la fois superficiel, arbitraire au regard de la substance de la construction, et essentiel, d'autant plus essentiel qu'on pouvait l'imaginer absent de l'édifice.¹ L'ornement était cosmétique au double sens d'une apparence aussi fragile que la coiffure ou le maquillage et d'un processus de révélation d'une structure profonde. Les termes cosmétique et cosmique dérivent d'une même racine grecque renvoyant à l'idée d'arrangement ou de disposition. Le régime traditionnel de l'ornement renvoyait à cette parenté étymologique troublante entre superficialité, gratuité, fragilité même, et essence profonde des choses. Un tel régime prévalait encore dans de nombreux édifices du XIXe siècle. On ne saurait comprendre autrement le rôle que Schinkel avait attribué aux panneaux décoratifs de sa Bauakademie, panneaux à la fois plaqués sur la structure et indispensables au projet.²

Ce régime ne s'applique plus à l'ornement contemporain dans la mesure où celui-ci ne peut plus être ôté de la façade, voire de la structure. Ce nouveau statut trouve son expression paroxystique dans le brouillage de la distinction traditionnelle entre structure et ornement auquel on assiste dans des édifices comme le stade olympique de Pékin de Herzog & de Meuron. D'une certaine façon, la résille géante conçue par Cecil Balmond peut se lire comme une pièce d'orfèvrerie, un gigantesque ornement.

¹ Sur la dimension philosophique de cette question du supplément, voir par exemple Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

² Cf. Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, New York, Rizzoli, 1994.

Dernière différence entre passé et présent et non la moindre, alors que l'ornement même sous sa forme la plus élémentaire renvoyait traditionnellement au registre du symbolique, il est supposé être sans signification extérieure à l'architecture par toute une série de théoriciens et de praticiens, de Jesse Reiser à Farshid Moussavi.³ Pour ces théoriciens et praticiens, l'objectif est de se démarquer des excès du post-modernisme, mais la rupture s'opère au moins autant par rapport aux conceptions antérieures du décor architectural avec lesquelles avait tenté de renouer l'architecture postmoderne.

En quoi est-on alors fondé à parler d'ornement aujourd'hui, au-delà d'un goût pour le décor destiné à procurer du plaisir ? L'hypothèse que nous voudrions faire à ce stade consiste à affirmer qu'aujourd'hui comme hier, l'ornement possède aussi un lien fort avec la question du sujet, ou plutôt des sujets auxquels s'adresse l'architecture. Ainsi que nous allons essayer de le montrer, cette dimension subjective constitue peut-être la véritable trame permettant de relier passé et présent, l'ornement tel que l'avait transmis la tradition vitruvienne, avant que le Mouvement Moderne ne rompe avec cet héritage, et l'ornement auquel fait fréquemment appel la production architecturale contemporaine.

L'ornement d'architecture et ses sujets

Nous avons évoqué l'existence de multiples sujets concernés par l'architecture. S'agissant d'ornementation, il convient de distinguer celui qui conçoit l'ornement, celui qui le produit, celui enfin à qui il est destiné.

³ Jesse Reiser, Nakano Umemoto, *Atlas of Novel Tectonics*, New York, Princeton Architectural Press, 2005, Farshid Moussavi, Michael Kubo, *The Function of Ornament*, Barcelone, Actar, 2006.

Commençons par le concepteur. Jusqu'au XVIIIe siècle au moins, l'ornement est censé révéler quelque chose d'essentiel à propos de l'architecte. Il renvoie à sa personnalité en tant qu'homme et artiste. Il n'est pas jusqu'au tracé des profils de moulures qui ne porte la marque de cette personnalité ainsi que le souligne Jacques-François Blondel dans son *Cours d'architecture* publié à partir de 1771 au moyen d'une suite de planches consacrées à l'esprit dans lequel les principaux auteurs de traités de la Renaissance ont abordé cette question.⁴

L'ornement est un des signes de l'inventivité de l'architecte. La question de la relation entre cet esprit d'invention et les règles de l'architecture se pose alors. Elle va donner naissance à la question des licences que peut se permettre l'artiste.⁵ Cette question se pose avec vigueur à l'époque maniériste. Elle va subsister très longtemps. On la retrouve à propos de Piranèse dont la faculté d'invention s'exprime de manière particulièrement nette dans le domaine de l'ornementation.⁶ Elle subsiste encore chez Louis Sullivan à propos duquel Frank Lloyd Wright déclarera qu'il y avait quelque chose d'énergique dans sa façon de concevoir les ornements.⁷

L'ornement revoie également à cet autre sujet qui taille, sculpte, ajuste et polit, à cet artisan ou ouvrier dont la théorie de l'art ne sait pas toujours très bien que faire. Auteur d'un cours et d'un dictionnaire des termes d'architecture influents, ainsi qu'en témoignent les rééditions qu'ils connaissent au début du XVIIIe siècle, Augustin Charles D'Aviler considère en tout cas qu'il est important de s'entendre avec les artisans et les ouvriers pour produire le décor architectural. C'est le sens de la fameuse

⁴ Jacques-François Blondel, Pierre Patte *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, Desaint, 1771-1777, t. 1, pl. X-XII.

⁵ Voir sur ce thème Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁶ Cf. Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse. L'Ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris: Les Editions de la Passion, 1999.

⁷ Frank Lloyd Wright, "Louis H. Sullivan: His Work," in *Architectural Record*, 56, juillet 1924, pp. 28-32.

planche où se trouvent juxtaposés les termes des artistes et ceux qu'emploient les ouvriers pour désigner les différents types de moulures.⁸

John Ruskin et ses disciples vont faire du sculpteur dont la main façonne l'ornement un élément essentiel de leur interprétation de ce que doit être une architecture organique. Contrairement à Viollet-le-Duc qui tend à le réduire à une conséquence logique des choix structurels, Ruskin voit dans l'ornement gothique un témoignage de la liberté de l'artisan. Ce qui rend le Gothique véritablement organique à ses yeux, c'est la capacité de réconcilier cette liberté individuelle avec une inspiration collective.⁹ Avec Ruskin s'introduit d'autre part l'idée d'une certaine imperfection de l'ornement qui porte nécessairement la trace de la main qui l'a produit. Par-delà la condamnation de l'ornement inutile par le Mouvement Moderne, cette conception exercera une influence durable sur Le Corbusier. Dans ses œuvres de maturité comme l'Unité d'habitation de Marseille, la marque des coffrages peut s'assimiler à une sorte d'ornement ruskinien.

Le concepteur et/ou l'artisan qui produit concrètement l'ornement : un certain nombre de théoriciens du XIXe siècle vont se refuser de distinguer clairement entre ces deux figures, et cela au nom d'une sorte de pulsion ornementale qui transcenderait les clivages professionnels. Quelque chose dans cette approche pointe clairement en direction de l'anthropologie, voire de la psychanalyse. Gottfried Semper est tout à fait représentatif de cette orientation. Sous sa plume, l'ornement trouve son origine dans une pulsion qui est à la fois universelle dans son principe et différente, quant aux formes qu'elle prend, d'une société et d'une époque à l'autre.¹⁰ Un tel cadre permet peut-être de penser – et ce n'est certes pas négligeable au siècle de l'industrie – la

⁸ Augustin-Charles D'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, Jean Mariette, 1720, pl. A.

⁹ Cf. Michael W. Brooks, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1989.

¹⁰ Sur Semper, voir par exemple l'introduction de Harry Francis Mallgrave à *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Pratical Aesthetics*, Los Angeles, Getty Publications, 2004.

question délicate du statut de l'ornementation des produits manufacturés, comme ces poêles de fonte abondamment décorés qui figurent régulièrement au catalogue des expositions universelles. La condition industrielle porterait-elle à son tour la marque d'une pulsion ornementale aussi vieille que l'humanité ? Dans le domaine du bâtiment, la question redouble avec la production en série d'ornements, une production en série abondamment documentée dans le cas des Etats-Unis et de leur usage systématique d'éléments de décor en terre cuite, mais qui caractérise presque au même degré l'architecture européenne.¹¹

Il est intéressant de noter que le Mouvement Moderne reprendra à son compte l'interprétation de l'ornement comme expression d'une pulsion anthropologique fondamentale afin de mieux le condamner. *Ornement et crime* s'avère tout à fait révélateur à cet égard. Adolf Loos s'inspire en effet directement des études du criminologiste italien Cesare Lombroso qui suggérait un lien entre pratique ornementale et comportements enfantins à tendances criminelles.¹² A partir de Loos, l'ornement prend des connotations enfantine, féminine, criminelle. Un architecte adulte, de sexe masculin et soucieux d'œuvrer à l'amélioration de la condition humaine doit du même coup refuser de céder trop facilement à sa séduction. C'est à cet architecte que se réfère la plupart du temps la modernité, même si l'on rencontre de ci de là quelques figures féminines et quelques personnages fantasques dans ses contre-allées.

Reste à présent la question des destinataires de l'ornement, qu'il s'agisse du client qui fait bâtir ou du simple passant qui observe le décor d'une façade. Parmi les fonctions traditionnelles de l'ornement figurait autrefois celle d'annoncer au monde la qualité et le

¹¹ Cf. Valérie Nègre, *L'Ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Bruxelles, Liège, Mardaga, 2006.

¹² Jimena Canales, Andrew Herscher, "Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos", *Architectural History*, 48, 2005, p. 235-256.

rang du propriétaire. Dans le vocabulaire de l'architecture classique, cette mission renvoyait à l'idéal de convenance, c'est-à-dire à la juste proportion entre les effets de l'architecture et la gradation des conditions sociales. Palais, châteaux, hôtels particuliers, simples maisons : ces différents genres d'édifices doivent tous, du moins en théorie, respecter le principe de convenance, et cela au moyen d'ornements appropriés.

Le problème se complique vers la fin du XVIIe siècle avec l'amorce de la séparation entre vie publique et vie privée. "Les ornements d'architecture doivent être tous sérieux dans les dehors, parce qu'ils sont vus de toutes sortes de personnes et en toute sorte de temps, et qu'on doit ce respect au public de ne paraître jamais devant lui qu'avec décence. Les ornements d'architecture peuvent être bizarres et même grotesques dans les dedans où il n'entre que ceux qu'on veut bien y laisser entrer et dans les temps qu'on le veut bien."¹³ Cette remarque faite par Charles Perrault dans ses *Pensées chrétiennes* annonce le développement d'une ornementation beaucoup plus libre, à défaut d'être bizarre ou grotesque, dans les intérieurs de la noblesse et de la bourgeoisie aisée des Lumières. Destinée à refléter la personnalité et les sentiments intimes des occupants de ces intérieurs, une telle ornementation se pare fréquemment de connotations liées au genre. De nombreux auteurs ont souligné par exemple le caractère résolument féminin de certains intérieurs rococo.¹⁴

Cette séparation va perdurer tout au long du XIXe siècle en donnant naissance à l'intérieur bourgeois ainsi qu'à un certain nombre de manifestations paroxystiques de la subjectivité comme les maisons de John Soane ou de Pierre Loti, dont les programmes

¹³ Charles Perrault, *Pensées chrétiennes*, manuscrit publié par Jacques Barchilon et Catherine Velay-Vallantin, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, 1987, p. 108.

¹⁴ Cf. Katie Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.

décoratifs extrêmement complexes peuvent s'assimiler à des prises de position autobiographiques.

Qu'il soit conçu, produit ou vécu, l'ornement traditionnel se pare, on le voit, d'une dimension subjective affirmée. Notons pour conclure cette section qu'il existe bien d'autres sujets possibles de l'ornement à côté de l'architecte, de l'artisan et du client. L'origine du chapiteau corinthien telle que la relate Vitruve, ce panier d'offrandes à une jeune morte que viennent recouvrir des feuilles d'acanthé et dont s'inspire le sculpteur Callimaque pour créer un nouvel ordre de colonne, renvoie à la perspective d'un sujet disparu et remémoré.¹⁵ La pensée de François Blondel, le premier professeur de l'Académie d'Architecture de Colbert, suit un cours comparable lorsqu'il propose de voir dans les chapiteaux la transposition des urnes funéraires que les hommes des premiers âges plaçaient au sommet de colonnes.¹⁶ L'ornement constitue également un moyen d'évoquer les morts. Le XIXe siècle s'en souviendra en décorant abondamment les tombes de ses cimetières.

Le retour de la question ornementale

Munis de ces quelques points de repère historiques, venons-en à présent à ce retour de l'ornement que nous évoquions au début de cet article. Pour être plus précis, ce qui semble faire retour, ce n'est pas tant l'ornement qu'une dimension ornementale autrement plus générale, dimension intimement liée, ainsi qu'on va le voir, à la question du sujet.

¹⁵ Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1673, pp. 102-103.

¹⁶ François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, P. Aubouin, F. Clouzier, 1675-1683, Seconde Partie, pp. 2-3.

Examinons de plus près, dans cette perspective, un certain nombre de propriétés de ce que l'on qualifie aujourd'hui d'ornement. L'ornement architectural contemporain possède tout d'abord un caractère superficiel ou plutôt surfacique, beaucoup plus que les ornements traditionnels de l'architecture qui pouvaient consister en sculptures se détachant nettement du plan du mur. Rien de tel aujourd'hui où l'ornement semble faire la matière même de la peau du bâtiment. Il peut résider dans un effet de texture, s'assimiler à un ensemble de griffures ou de scarifications, ou être encore comparable à un tatouage. Peu importe sa modalité, l'essentiel est qu'il suive la paroi sans jamais s'en affranchir.

L'ornement contemporain se pare simultanément d'une dimension tactile, comme si sa fonction était d'inciter le spectateur à aller au-delà de la vision en caressant littéralement les surfaces. Ce caractère tactile se retrouve dans de nombreux projets, d'une manière qui confine parfois à la caricature. Le musée De Young de Herzog & de Meuron semble par exemple couvert de protubérances faisant songer à l'alphabet Braille. Tout se passe comme si la perception visuelle était appelée à se fondre au sein d'une appréhension plus globale faisant intervenir aussi le toucher.

En revenant à la vision, de nombreux dispositifs ornementaux contemporains possèdent quelque chose d'hypnotique. Ils renouent avec certaines des techniques de l'Op Art des années 1960, comme la répétition de motifs qu'on pourrait croire animés d'une vie propre. Les spirales de la façade du magasin John Lewis semblent ainsi tournoyer sous les yeux du spectateur.

Les propriétés que l'on vient d'évoquer vont dans le même sens : celui d'une remise en cause de la séparation traditionnelle entre le sujet qui observe et l'objet de son attention. Tout se passe comme s'il s'agissait de s'affranchir de la présupposition d'un point de

vue d'observation privilégié qui irait de pair avec une certaine distance entre sujet et objet. A la place, se fait jour l'hypothèse d'une continuité entre eux deux. De nombreux concepteurs attachés à explorer le potentiel de l'outil numérique se placent d'ailleurs explicitement dans cette perspective. Celle-ci conduit à faire usage de la notion deleuzienne d'affect à la suite d'architectes aussi différents qu'Ali Rahim ou Farshid Moussavi.¹⁷ Au sein du continuum entre sujet et objet circulent des affects plutôt que des émotions, au sens traditionnel. Diffus plutôt que concentrés, les uns caractérisent des situations d'immersion de la subjectivité au sein d'un environnement ou d'une écologie tandis que les autres instaurent un écart entre le sujet qui les éprouve et le monde.

Ce type de référence philosophique renvoie à son tour à une vision du monde en termes de champs, de gradients et de flux. Un tel monde n'est pas peuplé de substances stables, de sujets et d'objets, mais plutôt d'événements qui se produisent dans l'espace et le temps. C'est ce monde qu'avait entrevu Whitehead au début du XXe siècle. C'est ce même monde que décrit au fond la mécanique quantique en remettant en cause l'idée de frontières absolues entre une chose, une particule ou un ensemble de particules, et son environnement.

Ce qui semble se jouer au travers de la question de l'ornementation, c'est bien la reconnaissance d'un nouveau type de subjectivité, une subjectivité qui n'est pas encore une fois distincte de ce qui l'entoure mais en continuité avec cet environnement, une subjectivité caractérisée par une multiplicité et surtout une étendue. C'est dans ce cadre qu'il convient très probablement d'interpréter les références répétées faites à Gilles Deleuze, Bruno Latour et plus récemment Pieter Sloterdijk par des architectes partis à

¹⁷ Ali Rahim, *Catalytic Formations: Architecture and Digital Design*, London and New York, Taylor and Francis, 2006, Farshid Moussavi, *op. cit.*

la découverte de ce qu'implique concrètement, en termes de projet, une telle perspective.

Les neurosciences contemporaines permettent de se familiariser plus avant avec cette hypothèse d'un sujet à la fois multiple et étendu bien au-delà des limites de son corps. N'évoquent-elles pas pour commencer un cerveau s'organisant en réseau selon des modalités qui font songer à l'Internet ? C'est le dysfonctionnement de ce réseau qui permet de comprendre des pathologies comme le syndrome de Capgras dont s'est inspiré le romancier américain Richard Powers dans *La Chambre aux échos*. Comme le souligne Powers, après avoir été comparé successivement à la machine à vapeur, au standard téléphonique ou encore à l'ordinateur, le cerveau est de plus en plus souvent rapproché de l'Internet, avec sa structure composée de près de deux cents modules en constante interaction les uns avec les autres.¹⁸

Le sujet en réseau, le sujet comme environnement ou comme écologie : cette approche était déjà celle de la cybernétique tardive. Elle constitue en particulier le fil conducteur de la série d'essais publié en 1972 par l'anthropologue et cybernéticien Gregory Bateson sous le titre de *Steps to an Ecology of Mind*, "Vers une Ecologie de l'esprit" en français.¹⁹ Bien d'autres liens unissent la conception du sujet véhiculée par la cybernétique tardive à celle qui se développe aujourd'hui. Le caractère surfacique en fait partie. Imprégné de références cybernétiques, *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard est un ouvrage particulièrement explicite sur ce point. La subjectivité

¹⁸ Richard Powers, *La Chambre aux échos*, New York, 2006, traduction française Paris, 10/18, 2009, p. 298.

¹⁹ Gregory Bateson, *Steps to an ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, New York, Chandler, 1972, traduit en Français sous le titre *Vers une Ecologie de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1977-1980.

postmoderne d'inspiration néo-cybernétique qu'elle évoque possède un tour résolument superficiel.²⁰

Parmi les traits communs entre le sujet de la cybernétique et celui auquel tente de s'adresser l'ornementation architecturale contemporaine figure également la tendance à identifier des motifs, *patterns* en anglais, plutôt que des formes au sens traditionnels. Les images, même lorsqu'elles sont figuratives comme sur la façade de la bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde, en Allemagne, due à Herzog & de Meuron, se répètent à la façon d'une mosaïque ou d'un pavage.

Ainsi que l'on montré Reinhold Martin, la perception de motifs plutôt que de formes constitue l'une des caractéristiques de l'approche cybernétique des phénomènes visuels et spatiaux.²¹ Elle inspire à l'artiste Gyorgy Kepes, enseignant au Massachusetts Institute of Technology dans les années 1950-1960 tout un travail sur la transposition possible des principes cybernétiques à l'art et à l'architecture. Les motifs que met en évidence Kepes ne sont pas sans rappeler certains aspects de l'ornementation architecturale contemporaine.

La nouvelle conception du sujet que l'on voit émerger actuellement s'écarte en même temps sur un certain nombre de points de celle qu'avaient à l'esprit les cybernéticiens des années 1950-1970. Elle se présente par exemple sous l'apparence inédite et quelque peu contradictoire de quelque chose qui serait à la fois distribué, en continuité avec son environnement, on l'a dit, et profondément unique et personnel. La conception leibnizienne de la monade constitue peut-être la seule façon de réconcilier ces deux aspects. Tout se passe comme si nous n'étions plus des substances au sens

²⁰ François Lyotard, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

²¹ Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media and Corporate Space*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2003.

philosophique habituel, mais des points de vue profondément singuliers sur le monde. C'est dans ce contexte qu'il convient sans doute d'interpréter le regain de faveur dont jouissent les modèles monadologiques aujourd'hui. Une architecture pour monades ? Ce qui semble encore fois faire retour, c'est le lien entre la question ornementale et la subjectivité, une subjectivité qui nous reconduit inlassablement au problème de l'individu.

Cependant, certaines questions restent en suspens. Qui produit l'ornement aujourd'hui ? Avec le développement de la fabrication assistée par ordinateur, s'achemine-t-on vers la fin de l'artisan qui imprime sa marque à la façon ruskinienne ? Tel est bien le rêve caressé par des nombreux concepteurs au nom d'une vision "non standard" de l'architecture fondée sur la possibilité de varier à l'infini les solutions tout en fabriquant avec une précision absolue et à faible prix grâce aux machines à commande numérique.²² Il est intéressant de noter à ce propos le caractère ornemental de nombreuses productions expérimentales liées aux perspectives de robotisation de la fabrication, des ondulations de Gramazio & Kohler aux surfaces ouvragées d'un Martin Bechthold. Il semblerait parfois que l'architecte cherche à se substituer à l'artisan et à l'ouvrier en leur ôtant définitivement tout pouvoir sur leur création.

Il convient également de se demander si le sujet qui conçoit et/ou produit l'ornement diffère ou non de celui qui en fait l'expérience en tant que client ou simple passant. Là encore, la tendance est à l'assimilation à la figure emblématique du concepteur. Plus généralement, le jeu complexe des différentes subjectivités auxquelles se rapportait autrefois l'architecture semble se condenser au profit d'un sujet générique immergé dans un univers fluide de motifs et d'affects. Le refus des distinctions traditionnelles entre le

²² Voir Frédéric Migayrou, Zeynep Mennan (dir.), *Architectures non standard*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2003.

concepteur, le producteur et le destinataire de l'ornement, ainsi que l'accent mis sur une fluidité où viennent se dissoudre les frontières traditionnelles entre sujet et objet vont aujourd'hui de pair avec une certaine suspension du temps historique, comme si la production architecturale ne pouvait plus être appréhendée qu'au sein du présent, un présent indéfini, sans passé ni avenir véritables.²³

Cette situation de confusion, cette impression de "fin de l'histoire" pourraient bien renvoyer aux incertitudes actuelles concernant la portée politique de l'architecture. En dépit de la multiplication des prises de position concernant l'efficace politique et social du projet que les anglo-saxons désignent volontiers par *agency*, force est de constater la difficulté de donner un contenu concret à l'exigence de dépassement de l'acceptation réaliste de l'existant caractéristique des années 1990-2000, inspirée des propositions koolhaassiennes.

L'ornementation contemporaine peut-elle échapper à cette interrogation sur les relations entre architecture et politique ? Jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'ornement possédait une portée politique évidente, ne serait-ce que parce qu'il contribuait à définir les rôles respectifs de l'architecte, de l'artisan et du client, en même temps qu'il annonçait le rang et les ambitions de ceux qui faisaient bâtir, hommes ou institutions. Force est de constater que ce contenu politique s'est perdu. Est-il toutefois possible de se préoccuper du sujet sans se poser la question du politique ? Il nous semble que non.

Comment réinventer une politique, sinon de l'ornement, du moins de l'ornementation architecturale ? L'intensité des liens qui se sont tissés au cours des dernières décennies entre l'architecture et les médias pourrait fournir une piste. Comme l'ornement au sens traditionnel, l'ornementation contemporaine a partie liée avec un souci de

²³ Nous avons développé plus avant ce thème dans *Culture numérique et architecture. Une Introduction*, Bâle, Birkhäuser, 2010.

communiquer. Elle ne saurait agir par la contrainte fonctionnelle, comme les dispositifs panoptiques analysés autrefois par Michel Foucault. Ses liens avec le pouvoir semblent plutôt passer par des codes et des valeurs collectives qu'elle aurait pour tâche de véhiculer et de conforter.

Il est impossible à ce stade d'évacuer le problème de la signification, voire du symbolique, même si nombre de concepteurs contemporains prétendent en faire l'économie, ainsi qu'on l'a déjà souligné. Comme le fait observer le théoricien Robert Levitt dans un article pénétrant, la signification, une signification extérieure au pur jeu des volumes, des textures et des motifs revient toujours, alors même qu'on prétend l'exclure au nom du déploiement d'affects qui seraient spécifiques à l'architecture.²⁴ Comment interpréter autrement les références néo-islamiques de certains projets de l'OMA ou de Zaha Hadid ?

Il ne s'agit pas pour autant d'en revenir à la prolifération de signes arrachés à l'histoire ou à la culture vernaculaire au moyen de laquelle le post-modernisme avait prétendu régler la question de l'inscription politique et sociale de l'architecture, même si l'on redécouvre aujourd'hui l'efficacité de certaines des solutions qu'il avait proposées. L'ornementation doit se garder également de sacrifier à la folie contemporaine des logos et des marques, ce *branding* auquel il est si difficile d'échapper. Il s'agit bien plutôt de renouer avec la fonction de communication de valeurs politiques et sociales par l'architecture, une communication qui partirait des sensations et du vécu individuels, dimensions dont la montée en puissance semble inexorable, pour rejoindre le terrain de l'expérience collective.

²⁴ Robert Levitt, "Contemporary "Ornament": The Return of the Symbolic Repressed", in *Harvard Design Magazine*, n°28, printemps/été 2008, pp. 70-85.

Il convient dans ce cadre de se reposer une nouvelle fois la question de la monumentalité. Nous n'avons jamais autant construit de monuments qu'aujourd'hui où chaque ville de quelque importance veut son musée, son centre culturel ou sa médiathèque si possible signée par un grand nom de l'architecture. Ces monuments sont de plus en plus souvent ornés, mais sans que cette ornementation ne délivre un message clair. Tous les messages sont tôt ou tard condamnés à vieillir, mais ce vieillissement constitue le prix à payer pour s'inscrire dans l'histoire. L'architecture contemporaine, comme d'ailleurs les individus auxquels elle s'adresse, a probablement besoin d'accepter à nouveau de vieillir plutôt que de rechercher l'improbable recette de l'éternelle jeunesse.

Il s'agit en définitive de réfléchir à la contribution possible de l'architecture, via l'ornementation, à un nouveau projet démocratique qui viendrait fédérer les individus de l'ère numérique. Grâce aux études des politologues et sociologues de l'Internet, on commence à présent à distinguer certaines caractéristiques de ce projet.²⁵ Plus généralement, la société en réseau dans laquelle nous vivons devient un peu plus lisible. Il devient par exemple possible d'observer en temps réel les soubresauts qui l'agitent, ainsi que l'ont démontré toute une série de soulèvements populaires récents où le téléphone portable et Twitter ont permis à la fois aux manifestants de se coordonner et au reste du monde de suivre leurs actions. Il reste à se demander comment traduire cette nouvelle connaissance en termes architecturaux.

De la Renaissance au XVIIIe siècle, le décor architectural était censé constituer le cadre privilégié de l'action des hommes. Il se paraît d'une dimension éminemment politique ainsi que l'a montré le philosophe Pierre Caye dans son passionnant essai *Empire et*

²⁵ Par exemple Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Le Seuil, 2010.

décor.²⁶ La question n'est certainement pas de réinventer le vocabulaire des ordres, des moulures, des caryatides et des pots à feu, mais bien de découvrir comment mobiliser les nouvelles ressources de l'ornementation architecturale afin de redonner sens à l'action collective. C'est l'une des tâches auxquelles doit s'atteler la théorie aujourd'hui.

²⁶ Pierre Caye, *Empire et décor: Le Vitruvianisme et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999.