



HAL
open science

Une Marseillaise sans Bastille à prendre : Manfredo Tafuri enquête par la philosophie

Marco Assennato

► **To cite this version:**

Marco Assennato. Une Marseillaise sans Bastille à prendre : Manfredo Tafuri enquête par la philosophie. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris-Est, 2017. Français. NNT : 2017PESC1019 . tel-01866692

HAL Id: tel-01866692

<https://theses.hal.science/tel-01866692>

Submitted on 3 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARCO ASSENNATO

Une Marseillaise
sans Bastille à prendre.
Manfredo Tafuri
enquêté par la philosophie

Thèse dirigée par
JAC FOL
Professeur, Ensa Paris-Malaquais



RÉSUMÉ

Depuis quelques années, une certaine récupération des idées de Manfredo Tafuri est en cours. Pourtant cette diffusion d'idées n'est pas exempte d'incompréhensions et de malentendus. L'œuvre de Tafuri est marqué par une approche théorique forte: dans ses écrits travaillent les questions le plus aiguës d'un chapitre oublié et pourtant fondamental de la philosophie italienne récente. La recherche porte principalement le schéma de ce questionnement philosophique et sur son impact sur le débat architectural. Il s'agit de sonder une série de nœuds théoriques apparemment distincts ou plus larges que les problématiques architecturales telles qu'elles sont habituellement posées: la modernité, la technique, les langages, la liberté et les conditionnements de l'action subjective. A travers la pluralité des thèmes affrontés, ce qui s'est dégagé, est que le travail de cet historien, dans son ensemble, a été principalement traversé par le problème théorique du projet. Chez Tafuri on trouve une extraordinaire cartographie philosophique de l'architecture. Cartographie qui fonctionne par fragments, traces, emblèmes d'un débat plus large qui concerne la politique et l'histoire des intellectuels italiens entre 1960 et 1980.

ABSTRACT

Certain aspects of Manfredo Tafuri's work have been recently reexamined by the academic community. However, the redraft of his ideas has likely generated both several misunderstandings and misconceptions. His theoretical approach is one of the main keys to interpret his work: the issue of any architectural process is the complexity of the process itself. The theoretical issues of an architectural project relates to Tafuri's argument regarding the basic constraints that we could find in the philosophical debate about modernity, techniques, languages, freedom and the constraints on subjective action. Tafuri tracks an extraordinarily rich cartography of architecture and a cultural and political pathway that connects a wide critical thinking sphere of the Italian intelligentsia between the 1960s and 1980s.

MARCO ASSENNATO ◊ Une Marseillaise sans Bastille à prendre. Manfredo Tafuri enquêté par la philosophie

THÈSE SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE
5 MAI 2017
DEVANT LE JURY COMPOSÉ DE

MONSIEUR ETIENNE BALIBAR
Professeur émérite, Université de Paris-Ouest
et Anniversary Chair in Modern European
Philosophy, Kingston University London, membre

MONSIEUR MARCO CREMASCHI
Professeur, Science-Politiques Paris,
rapporteur

MONSIEUR JAC FOL
Professeur, Ensa Paris-Malaquais,
directeur de thèse

MONSIEUR STÉPHANE HABER
Professeur, Université Paris-Nanterre,
rapporteur

MADAME DOMINIQUE ROUILLARD
Madame Dominique Rouillard
Professeur, Ensa Paris-Malaquais, membre

MADAME FRANÇOISE VERY
Professeur, Ensa Grenoble,
membre



ÉCOLE DOCTORALE « VILLES, TRANSPORTS ET TERRITOIRES »

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Est
Champ disciplinaire: Architecture

MARCO ASSENNATO

*Une Marseillaise sans Bastille à prendre.
Manfredo Tafuri enquêté par la philosophie*

Thèse dirigée par: **Jac Fol**, Professeur, Ensa Paris-Malaquais.

Thèse soutenue publiquement le 5 mai 2017, devant le jury composé de:

Monsieur Etienne Balibar

Professeur émérite, Université de Paris-Ouest et Anniversary Chair in Modern European Philosophy, Kingston University London, membre.

Monsieur Marco Cremaschi

Professeur, Science-Politiques Paris, rapporteur.

Monsieur Jac Fol

Professeur, Ensa Paris-Malaquais, directeur de thèse.

Monsieur Stéphane Haber

Professeur, Université Paris-Nanterre, rapporteur.

Madame Dominique Rouillard

Professeur, Ensa Paris-Malaquais, membre.

Madame Françoise Very

Professeur, Ensa Grenoble, membre.

INDEX

INTRODUCTION: <i>Une cartographie philosophique de l'architecture</i>	7
--	----------

CHAPITRE I LE PROBLEME TAFURI

Première partie: <i>Vers les années 1960</i>	16
1.1. <i>Biographie, psychanalyse et histoire</i>	16
1.2. <i>Entre deux mondes</i>	27
1.3. <i>Juillet 1960</i>	39
1.4. <i>L'étudiant</i>	46
1.5. <i>Le risque de l'inutilité</i>	55
Deuxième partie: <i>1980. Le Problème Tafuri</i>	61
2.1. <i>Architecture et théorie</i>	61
2.2. <i>Postmodernismes/Hypermodernismes</i>	67
2.3. <i>Les "deux" Tafuri</i>	75
2.4. <i>Le seuil et le problème</i>	82
2.5. <i>Le débat de 1982 dans Casabella</i>	86
2.6. <i>Le débat de 1984 dans Casabella</i>	94

CHAPITRE II OPÉRAÏSME ET TRAVAIL INTELLECTUEL

Première partie: <i>Critique du travail intellectuel</i>	98
1.1. <i>L'intellectuel: rôle et fonction</i>	98
1.2. <i>L'opéraïsme italien</i>	105
1.3. <i>La révolution copernicienne</i>	112
1.4. <i>Culture et pouvoir</i>	116
1.5. <i>La critique de l'idéologie</i>	119
Deuxième partie: <i>Opéraïsme et culture</i>	127
2.1. <i>Vérification des pouvoirs</i>	127
2.2. <i>Les deux avant-gardes</i>	133
2.3. <i>Rusés comme colombes</i>	138
2.4. <i>Une polémique lâche</i>	146

2.5. <i>Scrittori e Popolo</i>	153
2.6. <i>Forme et réalité</i>	158
2.7. <i>La double nature de la culture</i>	162

CHAPITRE III LANGAGE ET HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

Première partie: <i>Le destin du projet</i>	167
1.1. <i>La conjoncture architecturale</i>	167
1.2. <i>Projet et Destin</i>	171
1.3. <i>Architecture et Idéologie</i>	176
Deuxième partie: <i>Langage et réalité en Architecture</i>	184
2.1. <i>Manfredo Tafuri et l'architecture absolue</i>	184
2.2. <i>Un projet d'histoire?</i>	192
2.3. <i>Stratégies antibistoriques</i>	196
2.4. <i>Les structures du langage</i>	201
2.5. <i>Le caractère destructeur</i>	209
2.6. <i>Le magicien, le chirurgien, les indécis</i>	216
2.7. <i>Objets négligeables</i>	221
2.8. <i>Les tâches de la critique</i>	226

CHAPITRE IV LE PROJET POLITIQUE

Première partie: <i>A travers Contropiano</i>	230
1.1. <i>Venise, 1968-1976</i>	230
1.2. <i>Contropiano: une revue ultérieure</i>	237
1.3. <i>Le Capitalisme entre Cycle et Crise</i>	242
1.4. <i>Vers l'Autonomie du Politique</i>	247
1.5. <i>Politique et histoire: l'espace du projet</i>	253
1.6. <i>Negative Denken et rationalisation</i>	258
1.7. <i>Metropolis</i>	265
1.8. <i>Formalisme et Kultur</i>	271
Deuxième partie: <i>Historiciser l'Utopie</i>	275
2.1. <i>Tafuri et la pensée négative</i>	275
2.2. <i>Domestic Landscape</i>	280
2.3. <i>Idéologie et Utopie</i>	288

2.4. <i>Historiciser l'Utopie</i>	293
2.5. <i>Dialectique des avant-gardes intellectuelles</i>	298
2.6. <i>Architecture comme travail</i>	304
Troisième partie: <i>Projet et Utopie</i>	308
3.1. <i>Travail intellectuel et développement capitaliste</i>	308
3.2. <i>De l'esthétique à la politique</i>	313
3.3. <i>L'architecture comme forme idéologique pure</i>	320
3.4. <i>Avant-gardes et architecture radicale</i>	325
3.5. <i>Le Corbusier à Alger</i>	332
3.6. <i>Le projet après l'utopie</i>	337
3.7. <i>Projet et produit</i>	341
3.8. <i>Social-démocraties et espaces urbaines</i>	346
3.9. <i>La Grande Ville américaine et soviétique</i>	350
3.10. <i>Les Muses inquiétantes</i>	354

CHAPITRE V

LES LIMITES DE LA TRANSGRESSION

Première partie: <i>Sur la limite et la crise</i>	361
1.1. <i>Krisis ou Critique</i>	361
1.2. <i>Le sujet et le système</i>	367
1.3. <i>Heidegger politique</i>	372
1.4. <i>Le débat sur Aut-Aut</i>	374
1.5. <i>Une rupture matérialiste</i>	380
1.6. <i>Métaphasique de la séparation</i>	384
1.7. <i>Le dispositif Foucault</i>	387
1.8. <i>Deux silences</i>	395
Deuxième partie: <i>Formations de compromis</i>	402
2.1. <i>Dissémination et crise</i>	402
2.2. <i>Présences foucaaldiennes</i>	407
2.3. <i>Formations de compromis</i>	413
Troisième partie: <i>Retour au langage</i>	421
3.1. <i>Du langage au projet, et retour</i>	421
3.2. <i>Architecture et pauvreté</i>	429
3.3. <i>La cage magiques des Fives</i>	434

3.4. <i>La petite monnaie de l'actuel</i>	442
3.5. <i>Le rasoir de Tafuri et Dal Co</i>	446
3.6. <i>Habiter le Moderne</i>	453
3.7. <i>Figures du projet</i>	461
CONCLUSION: <i>Renverser Tafuri</i>	473
1.1. <i>Interminable analyse</i>	473
1.2. <i>Ecrire d'architecture</i>	481
1.3. <i>La tension du projet</i>	486
1.4. <i>Les limites de la technique</i>	492
1.5. <i>Et puis, après?</i>	500
BIBLIOGRAPHIE	506

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Une cartographie philosophique de l'architecture

Quand j'ai commencé mon travail de recherche, une certaine récupération des idées de Manfredo Tafuri était en cours. Pourtant cette diffusion d'idées n'était pas exempte d'incompréhension, de malentendus, et de mauvaises interprétations. J'étais convaincu qu'il y avait, chez Tafuri, une approche théorique forte: dans ses écrits travaillent les questions le plus aigues d'un chapitre oublié et pourtant fondamental de la philosophie italienne récente. Recomposer le schéma de ce questionnement philosophique a été donc, depuis le début, mon objectif. Cela m'a amené à sonder une série de nœuds théoriques apparemment distincts ou plus larges que les problématiques architecturales telles qu'elles sont habituellement posées: la modernité, la technique, les langages, la liberté et les conditionnements de l'action subjective. Chez Tafuri on trouve une extraordinaire cartographie philosophique de l'architecture. Cartographie qui fonctionne par fragments, traces, emblèmes d'un débat plus large qui concerne la politique et l'histoire des intellectuels italiens entre 1960 et 1980. Plus précisément: interroger le *hiatus* entre pratiques artistiques et problèmes historico-politiques, voilà ce que Tafuri ressentait comme une urgence qu'il n'était plus possible de reporter. Une urgence, toutefois, que l'historien aborde avec une approche large, qui arrive jusqu'à présager l'achèvement d'un cycle historique. Tâche très ardue et pourtant nécessaire pour sauver l'architecture de son apparent naufrage.

« Il s'agit – écrit Tafuri – de passer outre les symptômes du malaise de l'architecture la plus récente, de ne pas prêter l'oreille aux jubilantes professions de foi, de ne pas tourner trop rapidement le dos aux fastidieux et aux assourdissants bourdonnements, d'immerger, en définitive, ce que la *res aedificatoria* dit d'elle-même dans ce qu'elle ne peut pas dire, ou dans ce que notre langage même peine à dire. Pour aborder le débat sur la modernité, il est nécessaire de lever le voile opaque posé sur ces questions par les bavardages d'occasion, les désolantes simplifications fournies par les *opinion-makers* ou par ceux qui se préoccupent d'exorciser l'inquiétude en déballant en flux continu de comestibles *solutions*¹. »

Faute d'en passer par cette interrogation radicale, qui en appelle aux *limites de notre langage même*, l'architecture sombre dans de désolantes simplifications : les œuvres construites ne trouvent plus alors leur justification que par leur aspect esthétique, stylistique ou poétique. On peut dire en ce sens que les appels à l'*autonomie formelle retrouvée* de la discipline camouflent l'incapacité de la

¹ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Turin, Einaudi, 2002, p. XX

culture architecturale à interroger les questions historiques qui en déterminent pourtant les langages, les formes du faire, les conditions de production, de circulation et de consommation. Selon Jean-Louis Cohen, *l'auto-affirmation d'autonomie* que l'on a désormais l'habitude de brandir comme s'il s'agissait d'une libération, reflète en vérité un élément spécifique de la culture architecturale contemporaine : comme par réaction à l'hyper-politisation de 1968, dit Cohen, elle s'enferme dans le refus d'analyser rigoureusement les figures de la relation entre politique et projet. Et les études consacrées à Manfredo Tafuri sont précisément, selon Cohen, un exemple de cette *élision* aussi surprenante que systématique de la dimension politique².

En effet, dans les études récentes, il subsiste peu de choses du marxiste apocalyptique³ animé par un puritanisme révolutionnaire⁴, du théoricien de l'idéologie⁵, ou du plus important critique de gauche de l'histoire de l'architecture⁶. La récupération *académique* a, plus ou moins consciemment, *refoulé* la question de l'*engagement politique* de Manfredo Tafuri : l'engagement politique de l'historien avant toute chose, mais aussi l'engagement politique vis-à-vis de l'ensemble des chercheurs et des intellectuels avec lesquels Tafuri a travaillé à l'IUAV de Venise⁷. Fait surface un Tafuri hagiographique et édulcoré, totalement inoffensif ou mal compris. D'un part, on écrit que Tafuri aurait essentiellement élaboré, dans des termes plus rigoureux et plus spécifiques, les bases théoriques de l'histoire de l'architecture⁸. Un Tafuri constructeur de la discipline académique appelée « histoire » dans les écoles d'architecture, donc. Un Tafuri qui, dit-on, opposait l'éducation de l'architecte à sa pratique⁹ ; ou dans le meilleur des cas, un Tafuri historien-critique¹⁰, qui enseigne à « résister dans ce qui est problématique, en continuant à questionner, en ne donnant rien pour simplement passé, ou pour simplement présent. Et sans aucune concession à de trop fascinantes actualités¹¹ ». L'œuvre de Tafuri, s'en trouve fondamentalement réduite à une épistémologie. Ces approches ont pour conséquence de redoubler la *mauvaise autonomie* disciplinaire dénoncée par Cohen : à la prétention de l'architecture à l'autonomie formelle, que Tafuri récusait résolument, elles opposent l'autonomie de l'histoire, et le point de vue absolu de l'historien.

² COHEN J. L., Scholarship or politics ? Architectural History and the risks of autonomy, dans *Journal of the Society of the Architectural Historians*, 67, 3, 2008, p. 325-329 ; voir aussi COHEN J. L., *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*, Bruxelles, Mardaga, 2015.

³ HAYS K. M., Tafuri's Ghost, dans *Being Manfredo Tafuri. Wickedness, anxiety, disenchantment*, numéro spéciale de *ANY*, 25-26, 2000, p. 36-41.

⁴ LLORENS T., Manfredo Tafuri : Neo-Avant-Garde and History, dans *AD*, 51, 6-7, 1981, p. 83-95.

⁵ DUNSTER D., Critique : Tafuri's Architecture & Utopia, dans *AD*, 3, 1977, p. 204-212.

⁶ MAXWELL R., Tafuri/Culot/Krier. The role of Ideology, dans *AD*, 3, 1977, p. 187-188.

⁷ COHEN J. L., Scholarship or politics ?, *art. cit.*, p. 325-326.

⁸ LEACH A., *Manfredo Tafuri : Choosing History*, A&S books, Gent, 2007.

⁹ HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Groningen, RuG, 2005.

¹⁰ BIRAGHI M., *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Milan, Marinotti, 2005.

¹¹ *Ibid.*, p. 317.

Ainsi, le corps de l'analyse est non seulement mutilé, mais également méprisé, et de la réflexion historiographique de Tafuri il subsiste bien peu de choses : quelle épistémologie pouvait encore soutenir, entre les années 1970 et les années 1990, cette prétention à l'absolu et à l'autonomie ? Loin de là : chaque page écrite par Tafuri est un appel désespéré à la rigueur critique, faite de précieuses précautions, de goût du détail, d'appels à considérer les analyses comme toujours situées et partielles, provisoires et réfutables ; d'invitations, y compris explicites, à polémiquer, à critiquer, à reprendre toujours la recherche, par définition interminable. Les analyses de Tafuri s'attachent de manière constante à identifier et à faire apparaître les limites du point de vue de celui qui écrit. En cela, leur unique prétention est d'être considérées pour ce qu'elles sont : des « techniques qui ne déchiffrent qu'en dissimulant les traces d'*homicides* perpétrés plus ou moins consciemment¹² ». Déchiffrer c'est donc toujours dissimuler, mais toujours en laissant une trace, le corps du délit, qu'il faut revenir questionner. Une construction théorique qui porte à l'excès l'idée selon laquelle une *bonne histoire* ouvre et multiplie les questions et les problèmes, et n'en résout aucun. Toujours avec l'obsédante conviction d'éviter tout fétichisme, toute monumentalisation de son propre discours intellectuel, toute réduction d'un canon interprétatif qui, comme tel, empêche la recherche plutôt que d'y concourir.

Le discours critique ne sert qu'à briser, à faire exploser les certitudes sur lesquelles nous construisons nos *bibliothèques imaginaires*, les *pierres* qui servent de digues à nos choix. Mais chaque fois qu'elle y parvient, la critique court le risque de présenter le visage d'une quelconque « vérité ». Tafuri a toujours refusé cette issue. Il n'y a pas d'autonomie absolue de l'architecture. On peut d'autant moins penser à une autonomie de l'histoire. L'histoire (comme l'architecture) *est déterminée et déterminante* : « déterminée – écrit Tafuri – par ses traditions mêmes, par les objets qu'elle analyse, par les méthodes qu'elle adopte ; elle détermine les transformations d'elle-même et du réel qu'elle déconstruit¹³ ». Il n'est bien sûr pas permis de réduire l'écriture historique à la justification des pratiques, en ce sens l'histoire ne doit pas se *mélanger* à l'architecture, ni la théorie à la praxis : l'historien analyse avec rigueur, l'architecte projette et, s'il le peut, construit. Mais ni l'un, ni l'autre ne peuvent transcender le temps vécu, les problèmes de l'époque, leur propre et fondamentale finitude. L'intellectuel travaille *dans* le monde et cherche à y construire ses marges de liberté : aussi bien dans la fonction de concepteur de projet que dans celle de critique-théoricien.

D'autre part, outre la désormais courante qualification de nihiliste, on a pu lire récemment de Tafuri qu'il était *structuraliste*¹⁴, adepte de la *pensée faible*, ou *post-structuraliste*¹⁵. Et aussi que,

¹² TAFURI M., *La Sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin, Einaudi, 1980, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ COHEN J. L., 'Experimental' Architecture and radical History, in *Being Manfredo Tafuri*, *cit.*, p. 42-46.

comme historien, il était fondamentalement prisonnier d'une analyse des rapports de production d'empreinte *fordiste-keynésienne*¹⁶, ou d'une méthode *psychoanalytico-freudienne*¹⁷, lorsqu'on n'en a pas fait tout bonnement un intellectuel *foucauldien*¹⁸. Tous ces malentendus ont cependant le mérite de laisser entrevoir l'ampleur du spectre des questions abordées par Tafuri au cours de son travail. Ils doivent, je crois, être traités comme des *symptômes* et des *traces*. Nous l'avons dit : théorie et histoire, philosophie et architecture, politique et analyse esthétique sont, chez Tafuri, étroitement mêlées, comme probablement chez aucun autre auteur de son temps. Et son horizon théorique de départ est déterminé par la rupture du paradigme dialectique de la rationalité classique. Il n'est dès lors pas très surprenant que l'on trouve chez lui des allusions à toutes ces écoles théoriques.

Il est par exemple tout à fait évident que le lexique psychanalytique et la leçon déconstructiviste de Freud sont très présents dans l'œuvre de Tafuri, peut-être bien plus que le vocabulaire du matérialisme historique. Mais on devrait alors se demander : d'où vient cette influence ? Quelle est la fonction de cette pratique langagière ? De la même manière, il faudrait analyser la charge anti-Francofortienne présente dans les textes de Tafuri qui, depuis toujours, doit davantage à Walter Benjamin qu'à Theodor W. Adorno : et à partir de là, on devrait aussi chercher à comprendre quel a été rôle de la réception de Benjamin, traduit pour la première fois en 1962 par Renato Solmi, dans la pensée politique italienne de l'époque. Quels cercles intellectuels s'en sont nourris, pour quel type de recherches, quel a été son influence sur le débat militant et sur l'engagement civil de tant d'acteurs de cette période ? Et dans quel débat sur la transformation des rapports de production et sur le rôle de l'intellectuel prend place la contribution de Manfredo Tafuri ? S'agit-il d'un cas unique ou peut-on le ramener de quelque manière à une tendance diffuse, qui se serait développée, par exemple, autour des espérances suscitées par la planification urbaine, puis à la suite des désillusions cuisantes liées à la réalité politique italienne entre le début des années 1960 et l'explosion de ce qu'on a appelé la contestation de la jeunesse en 1968 ?

Enfin, il faudrait mener une réflexion plus complexe, et néanmoins déterminante, sur le rapport qu'entretenait Tafuri avec Foucault. S'il est attesté que Tafuri a été un « lecteur avide » de Foucault, en particulier le Foucault de la généalogie, et de *l'Histoire de la sexualité*¹⁹, il convient toutefois de rester prudents et d'identifier les termes dans lesquels cette lecture a été faite et les effets qu'elle a produits. Ne serait-ce qu'à cause de la banale considération suivante : le premier séminaire italien sur Foucault et la politique, autour de la question du *pouvoir*, est organisé

¹⁵ DE SOLA-MORALES I., Beyond the Radical Critique, in *Being Manfredo Tafuri*, cit., p.56-60.

¹⁶ AURELI P. V., *The project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, New York, Princeton University Press, 2008. Voir aussi AURELI P. V., Recontextualizing Tafuri's critique of Ideology, dans *Log*, 18, winter 2010, p. 89-100.

¹⁷ LEACH A., *Manfredo Tafuri: Choosing History*, cit., p. XX.

¹⁸ CALVI E., Oublier Tafuri ?, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 21-28.

¹⁹ SHERER D., Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression, dans *Assemblage*, 28, 1995, p. 45.

précisément à l'IUAV, par Tafuri, en 1977²⁰. Et il n'est pas difficile de repérer des motifs foucauldien depuis l'époque de *Teorie e Storia* jusqu'aux dernières publications sur la Renaissance, comme les symptômes d'un rapport jamais tout à fait résolu, sinon comme la trace de quelque cadavre exquis.

Dans la recherche tafurienne le terme « histoire » semble riche d'ambiguïtés. Est-il possible à strictement parler de qualifier de « livres d'histoire » les œuvres de Tafuri ? La réponse n'a rien d'évident. À bien y regarder, il s'agit plutôt de dispositifs complexes et articulés qui mêlent des données culturelles et des indices, de la philologie et de l'épistémologie, des arguments philosophiques et un puissant sous-texte politique, qui forment une grille de lecture aux œuvres architecturales, toujours comprises comme partie intégrante d'une *grande culture*.

Tafuri lui-même a prévenu à différentes reprises que sa méthode, qui part toujours de données qu'on peut référer à l'histoire de l'art ou à l'histoire de l'architecture, tend à mettre en débat les distinctions disciplinaires habituelles et les spécialisations traditionnelles. En ce sens, Frédéric Jameson²¹ a défini Tafuri comme un *critique de la culture*, dont l'analyse porte essentiellement sur les modalités selon lesquelles les rapports sociaux colonisent le temps : aussi bien le présent vécu, que la reconstruction du passé ou les projections, inévitables, dans le futur. Pour Jameson il faudrait en toute rigueur considérer Tafuri comme un précurseur des *Cultural Studies* plutôt que comme un historien au sens strict. On retrouve le même constat chez Daniel Sherer, selon lequel Tafuri reconstruit les métalangages qui traversent obliquement les formes architecturales, et déterminent ainsi leur organisation et leur potentiel expressif. Il s'agit donc, pour Sherer, d'une *Kulturgeschichte*, capable d'identifier d'une fois sur l'autre, l'épistémé à l'intérieur de laquelle apparaissent des structures linguistiques spécifiques et des moments d'émancipation²². Dans tous les cas on peut dire qu'il préfigure des méthodologies et des formes de recherche qui sont encore, à l'époque, loin d'être solidement structurées. Tafuri a l'intuition des problèmes et des pratiques, il les entrevoit, mais malgré son style assertif et puissant, il met en branle une machine finalement encore fragile, dont il ne peut maîtriser toutes les composantes et surtout le fonctionnement même. Il me semble pourtant que c'est de cette faiblesse que l'on peut tirer la plus importante de ses leçons.

L'architecture, pour Tafuri, se situe toujours *dans* les rapports de pouvoir, elle est *interne* à la trame historique. Ce qui ne signifie pas vouer à la vacuité tout développement possible de langages, esthétiques et poétiques, bien au contraire : cela signifie enquêter sur les conditions spécifiques, matérielles et culturelles, les conflits et les oppositions au sein desquels l'architecture

²⁰ CACCIARI M., RELLA F., TAFURI M., TEYSSOT G., *Il dispositivo Foucault*, Venise, CLUVA, 1977.

²¹ Voir DAY G., Manfredo Tafuri, Friedrich Jameson and the Contestation of Political Memory, dans *Historical Materialism*, 20.1, 2012, p. 31-77.

²² SHERER D., Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression, dans *Assemblage*, 28, 1995, p. 34-45.

définit ses espaces d'intervention et sa liberté créatrice. Comment peut-on comprendre les édifices de la Renaissance si l'on ignore la trame de relations qui unit et fait entrer en collision les mentalités des princes, les interventions sur les cités et les positions respectives des architectes²³ ? Comment peut-on saisir l'exception urbaine qu'est la Venise du *cinquecento* sans analyser le rapport entre la pensée religieuse, le développement scientifique, le gouvernement de la Sérénissime et la pratique du projet ? Et encore, différemment : comment peut-on penser écrire sur les avant-gardes historiques du Mouvement Moderne sans définir le centre nerveux contradictoire qui sépare et unit tout à la fois l'architecture et le développement capitaliste ? Voilà les questions que Manfredo Tafuri a posées à son présent inquiet.

La contribution de Tafuri se situe dans ce cadre théorique. C'est un penseur, parfois contradictoire, dont le travail a oscillé constamment entre théorie et praxis, philosophie et politique, philologie et critique. Pour Antonino Saggio, chaque livre de Tafuri est marqué jusque dans son titre par le constat d'une difficulté, par le sentiment d'une aporie : *Teorie e storia, Progetto e utopia, Soggetto e maschera, Sfera e labirinto, Armonia e conflitti*²⁴. La difficulté pour Tafuri résidait dans l'impossible conciliation entre sa tranchante conviction critique et la faiblesse de la culture des architectes. On a assisté à une reprise des études sur Tafuri, ces dernières années. Je ne crois pas que ce regain d'intérêt doive rien au hasard. Il est le reflet d'un questionnement incomplètement formulé, qui tente de sonder l'écart entre la culture architecturale et la réflexion politique – ce que Tafuri identifiait comme le problème fondamental qu'il fallait interroger.

Ainsi Frédéric Jameson et son école²⁵ ont bien vu le passage de la rhétorique de *l'architecture de classe*, courante en contexte marxiste dans les années 1960 à la *critique de classe de l'architecture* proposée par Tafuri entre 1969 et 1973 : il s'agit d'une des figures possibles de la polémique contre la *critique opérative*, déconstruite au moyen de la critique de l'idéologie, et en premier lieu de l'idéologie de *l'humanisme marxiste*, dominant dans les années 1960. Georges Teyssot et Felicity D. Scott²⁶ ont justement observés que, sous cet aspect, Tafuri, davantage que *marxiste*, est un *critique du marxisme*, et que les instruments intellectuels de cette critique ont été tout d'abord le recours à Benjamin, puis, autour des années 1970, le dialogue avec l'heideggerisme de Massimo Cacciari et, enfin, la polémique contre Foucault et Deleuze. Pier Vittorio Aureli et

²³ Cf. le sous-titre du dernier livre TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.

²⁴ SAGGIO A., Il Progetto Storico di Manfredo Tafuri, dans *Domus*, n° 773, July-August 1995, in 'Il pendolo di Tafuri' at: <http://www.citicord.uniroma1.it>.

²⁵ Cf. JAMESON F., The politics of Theory : Ideological Positions in the postmodernism debate, dans *New German Critique*, 33, Autumn 1984, p. 53-65 et DAY G., Manfredo Tafuri, Friedrich Jameson and the Contestation of Political Memory, dans *Historical Materialism*, 20.1, 2012, p. 31-77.

²⁶ TEYSSOT G., One Portrait of Tafuri, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 12. SCOTT F. D., *Architecture or Techno-utopia. Politics after modernism*, Cambridge (Mass.), Mit Press, 2007, p. 53.

Gail Day²⁷ ont proposé une première – et plus pertinente – *recontextualisation* du travail de Tafuri, au cours de laquelle ils ont pour partie identifié les différentes revues et les débats au sein desquels s'est formé le profil politique de Tafuri : et en premier lieu l'aventure de *Contropiano. Materiali Marxisti*.

Pour résumer, Tafuri aurait été le premier intellectuel, dans le champ de l'histoire et de la critique de l'architecture, à comprendre qu'il n'existait plus de *debors* au capitalisme, plus de position privilégiée pour le travail intellectuel, désormais réduit lui aussi au travail salarié²⁸. De ce constat découle la rigoureuse autocritique de la position de l'auteur, telle qu'elle est formulée dans les pages de Walter Benjamin²⁹ sur *l'auteur comme producteur*. La critique du tardo-capitalisme ne peut être portée que de l'intérieur de ses filets. Dans les analyses de Day et Aureli, le mot-clé est *autonomie*. Le problème est de comprendre quelle autonomie est possible dans le capitalisme avancé, c'est-à-dire dans un contexte où tout *point de vue extérieur au développement du rapport social en cours* se révèle inessentiel et idéologique. Mais comment faut-il comprendre alors cette autonomie ? Question sur laquelle, comme on le verra, explosa le groupe de la revue *Contropiano* et dont dépend, comme une détermination de seconde instance, le débat esthétique.

L'hypothèse que nous voudrions tester est donc la suivante : l'œuvre de Tafuri reste littéralement « illisible » si l'on ne reconstruit pas son contexte philosophique et politique de départ, et notamment le débat des années 1960 et 1970 autour de l'opéraïsme italien, et de son dépassement ou de sa crise. C'est à partir de là que Tafuri a commencé à fourbir ses instruments. Jusqu'à atteindre sa pleine maturité dans ses œuvres plus tardives. Tafuri n'a jamais cessé d'être attentif aux œuvres architecturales, en les considérant non comme des solutions mais comme des problèmes, comme des questions. Pour la même raison, il a condamné les modes contemporaines et avant-gardistes qui restaient « en deçà et au-delà de l'architecture », nostalgies, issues angoissantes, utopies sans projets. De là le Tafuri « polémiste » : « L'architecture sans A majuscule – dit Tafuri – je ne l'appellerai plus architecture, c'est peut-être la chose qui nous intéresse le plus en un sens, étant donné qu'elle n'a plus à parler de sa crise [...] : elle ne parle plus, elle agit³⁰ ». Tafuri porte la polémique sur deux fronts : contre les maîtres du modernisme, qui croyaient en un « mythe bourgeois, en une réforme sociale – démocrate [...] En une planification de centre-gauche³¹ », avec une référence particulière au contexte italien des années 1960 et 1970 ; contre les postmodernes et contre l'architecture radicale d'après 1968, auxquels Tafuri reprochera

²⁷ DAY G., Strategies in the metropolitan Merz. Manfredo Tafuri and Italian workerism, dans *Radical Philosophy*, 133, September/October 2005, p. 26-38 et AURELI P. V., *The project of Autonomy. cit.* et AURELI P. V., Recontextualizing Tafuri's critique of Ideology, *art. cit.*, *supra* note 16.

²⁸ AURELI P. V., Recontextualizing Tafuri's critique of Ideology, *art. cit.*, p. 89.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁰ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, dans *AMC*, 39, 1976, p. 67.

³¹ SAGGIO A., Il Progetto Storico di Manfredo Tafuri, *art. cit.*, *supra* note 24.

fondamentalement de renoncer à l'architecture pour se replier sur le *design* et sur la propagande ou sur de futiles interventions subjectives.

Selon Tafuri, ni les uns ni les autres ne sont enclins à analyser leur profession et leur savoir comme étant partie intégrante d'un système de production spécifique ; y compris ceux qui, comme c'est le cas d'Aldo Rossi, ne sont certainement pas dépourvus d'instruments d'analyse raffinés : que sont ses projets sinon une tentative, à travers des modèles, des archétypes, des figures de référence, d'affranchir « le discours architectural de toute fuite vers le réel, de toute irruption du hasard et de l'empirie dans le système tout structuré des signes³² » ? Une architecture qui fait de l'artifice son domaine d'existence propre et qui se protège *du* monde, pour verser ensuite dans un imaginaire infantile capable de conjurer la condamnation de l'architecture vouée à l'aphasie et au silence. Ne restent plus que les *signes*, les graphes : le triangle, le cube, le cône, archétypes de forme. Ou, à la limite, ne restent plus que les *dessins*. Et pourtant Tafuri voudrait que cette évolution - de l'architecture au dessin, de la construction à l'archétype graphique, de l'engagement militant à l'imaginaire enfantin et irresponsable du poète - devienne un objet d'analyse. « Rossi – affirme Tafuri en 1976 – ne produit pas d'architecture, de manière simpliste on pourrait penser qu'il est en dehors de la production. Ce n'est pas vrai, car il alimente d'autres cercles d'information [...] qui est production³³ ».

L'architecture comme champ culturel, historiquement déterminé, capable en quelque façon d'incarner l'une des dimensions possibles du rapport entre le travail intellectuel et la structure des modes de production, requiert une analyse claire, spécifique, consciente. En resituant l'architecture sur le double socle de la pratique (c'est-à-dire les rapports de production) et de la théorie (c'est-à-dire en la considérant en tant que travail intellectuel) Tafuri tente de construire une singulière *généalogie* de la culture architecturale moderne. Tout son enseignement est consacré à cette tâche : non pas à la recherche du *sens* du travail architectural, mais à l'analyse du « destin d'une discipline³⁴ ». À la limite : la découverte de l'épuisement de son utilité, de la disparition du « problème architecture³⁵ ».

A travers la pluralité des thèmes affrontés, ce qui s'est dégagé, est que le travail de cet historien, dans son ensemble, a été principalement traversé par le problème *théorique* du projet. Dans ce sens, l'évolution de la pensée tafurienne a suivi trois grandes étapes : *Teorie e Storia* concentre les réflexions d'une première longue phase d'élaboration. Le volume publié en 1968 représente essentiellement une réponse aux recherches de Giulio Carlo Argan : le projet est considéré comme un problème de *langage*. En assumant la structurelle instabilité des formes

³² TAFURI M., *La Sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, cit., p. 331.

³³ SAGGIO A., *Il Progetto Storico di Manfredo Tafuri*, art. cit. *supra* note 24.

³⁴ Cf. VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, art. cit., p. 65.

³⁵ *Ibid.*

esthétiques comme contrainte, Tafuri attaque frontalement toutes les hypothèses d'autonomie disciplinaire, et commence ainsi à déconstruire la figure de l'architecte comme intellectuel.

Cependant, 1968 est l'année durant laquelle Tafuri entre en contact avec le groupe de *Contropiano*, et ce n'est pas un hasard si les hypothèses avancées dans la première édition de *Teorie e Storia* vont assumer un poids différent déjà à partir de 1971, lors de la deuxième édition du volume. En effet, avec *Progetto e Utopia*, publié en 1973, à partir du patrimoine opéraïste, la critique de l'idéologie, la polémique anti-utopiste et la mutation du travail intellectuel constituent un nouveau système à partir duquel repenser le nœud du projet, cette fois à l'intérieur des tumultueux changements induits par le développement capitaliste, et donc à travers une perspective essentiellement technique et politique. Critique du travail intellectuel et critique de l'idéologie permettent à Tafuri de placer le thème du projet bien au-delà du problème du langage et de la forme : ou mieux, c'est à partir de la crise logique de tout langage et de toute poétique que se réarticule une dimension désormais déployée au-delà des pratiques artistiques, et tournée vers l'engagement politique. Durant cette deuxième phase, les formes, les styles et les langages de l'architecture sont *dérivés* des dynamiques matérielles que la rationalisation capitaliste impose à l'architecture.

Une troisième phase, tout compte fait conclusive, comme nous le verrons par la suite, s'ouvre après *Progetto e Utopia*. La méthode de la critique de l'idéologie a permis à Tafuri de résoudre ses dettes face à la tradition du rationalisme. Le projet recommence à être considéré en termes formels. C'est alors que le développement capitaliste pose une nouvelle question fondamentale à l'architecture : l'âge de la technique permet-il encore une marge d'intervention subjective sur le réel ? Émerge ici un plan de consistance indomptable : celui de l'histoire.

I. LE PROBLEME TAFURI

PREMIERE PARTIE

Vers les années 1960

Biographie, psychanalyse et histoire

Manfredo Tafuri n'a jamais pris à la légère les biographies. Rien de surprenant à cela : l'invention du *genre biographique* n'est-elle pas l'un des plus importants héritages laissés par la Renaissance, son thème de prédilection ? Une véritable *tradition* littéraire¹, inaugurée par Pétrarque avec le *De viris illustribus*, qui s'est poursuivie avec Boccace puis Bruni, Manetti, Vettori, Machiavel, sa Sainteté Piccolomini, jusqu'aux *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens* de Vasari et à l'extraordinaire *Autobiographie* de Leon Battista Alberti – « figure majeure – écrit Manuela Morresi – à laquelle s'arrime Tafuri, noyau profond de sa pensée² ».

Toutefois, à la Renaissance, l'intérêt pour le cas spécifique, l'exploration de la *blessure d'être soi-même*³, n'ont d'importance que prises dans la tension, dans le conflit, dans l'affrontement avec le sens aigu de l'*histoire* déterminé par la redécouverte des *antiquitates*. Ce n'est donc pas mû par la force d'une quelconque pulsion narcissique, ou par le désir égotique de se regarder dans le miroir d'une œuvre – qu'elle soit écrite, dessinée, construite, peinte, sculptée ou jouée – que Tafuri accorde tant d'importance à la question biographique. Une histoire *réduite* à la biographie ne serait rien d'autre qu'une mauvaise histoire, comme n'importe quel parcours singulier qui se fondrait dans une plate affinité pour son propre temps. Au contraire, exactement comme chez les humanistes, le récit d'une vie n'est utile que pour accroître la tension avec ce qui sera désigné comme *projet historique*⁴, pour ériger deux polarités à mettre en contradiction. C'est l'inconciliable co-présence de ces deux dimensions qui intéresse la recherche : l'actualité d'un parcours individuel et les temps longs de l'histoire humaine doivent être imbriqués, reliés par des lignes non immédiatement visibles mais qui dépendent du point d'observation.

« Je crois – dit Tafuri à Françoise Very en 1976 – que le travail de critique est un travail scientifique à partir du moment où cela se mêle à l'autobiographie personnelle, *et quand on ne l'ignore pas*⁵ ». À partir de cette rencontre *consciente* entre l'auteur et l'objet de la recherche, entre autobiographies et problèmes contemporains, il est en effet possible d'indiquer « une sorte de

¹ GARDINI N., *Rinascimento*, Turin, Einaudi, 2010, p. 169.

² MORRESI M., Il rinascimento di Tafuri, in DI MARINO O. (dir), *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, Naples, Clean Edizioni, 2009, p. 36.

³ GARDINI N., *Rinascimento*, *op. cit.*, p. 169.

⁴ Cf. TAFURI M., Il progetto storico, *Casabella*, 429, 1977, p. 11-18 [tr. ang., *The Historical Project, Opposition*, 17, 1979, p. 55-58].

⁵ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, dans *AMC*, 39, Juin 1976, p. 64.

nœud complexe » dans lequel l'histoire personnelle *se mêle* « à l'histoire d'une crise individuelle et collective⁶ ». Deux crises, donc, deux dimensions non pacifiées, par nature indociles, et qui toutefois s'éclairent réciproquement. Ainsi procèdent aussi bien le travail de l'historien que les pratiques théoriques ou artistiques. Mais précisément, cette opération vaut, sinon pour trouver la solution au problème, du moins comme l'exploration qui permet à l'enquête de continuer. Tandis que la *stricte intention autobiographique* reste, si elle n'est pas soigneusement *assumée* et mise en tension avec le plan général de l'histoire, l'une des mille manières de tomber dans le piège de *parler de sa propre crise intellectuelle*, et de s'arrêter là⁷.

Pour Tafuri, l'historien fait toujours partie du système qu'il étudie, c'est pourquoi la réflexion sur lui-même de celui qui écrit – lorsqu'il est capable d'énoncer et de mettre à l'épreuve ses présupposés théoriques – est implicite à la réflexion sur les contextes et les objets de la recherche. Dit autrement, elle est une dimension indispensable du texte historico-critique. La méthode de Manfredo Tafuri, par conséquent, accumule les données peu à peu acquises par la recherche, sans toutefois jamais les interpréter de manière unilatérale. Cette méthode, si elle met en jeu à la fois le chercheur et son objet, ne permet donc pas de fonder des problèmes généraux sur des correspondances magiques avec des micro-histoires de vie personnelle. Des premières œuvres aux dernières, on trouve au centre de l'analyse de Tafuri « non pas des objets – ou simplement des histoires de *sujets* – mais des contextes⁸ ». Chaque détail est une *trace* qu'il s'agit d'interroger « comme un témoin appelé à déposer à propos des rôles assignés par les mentalités de l'époque à laquelle il appartient, de sa signification économique, de sa fonction publique, des modes de production qui lui sont incorporés, des structures de représentation (= des idéologies) qui le conditionnent ou dont il est l'énonciateur autonome⁹ ».

Marco Biraghi, dans son récent essai sur Manfredo Tafuri¹⁰, a suggéré que pour décoder son projet intellectuel il fallait lui appliquer la même méthode que l'historien appliquait à ses objets d'étude, et sur cela nous ne pouvons qu'être d'accord :

« La seule manière – écrit Biraghi – de pénétrer dans un tel *projet de crise*, c'est de chercher à le *mettre en crise à son tour*, en l'analysant, en le sectionnant, en le déconstruisant [...]. Faire cela supposera d'abandonner tout ordre de discours prédéterminé, toute rassurante chrono-logie, de renoncer à produire des synthèses systématiques et didactiques des écrits de Tafuri mais de s'efforcer plutôt d'en rebattre les cartes pour suivre

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 67.

⁸ TAFURI M., *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983, p. 7.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ BIRAGHI M., *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Milan, Marinotti, 2005.

les traces qui y sont disséminées. Pour ces raisons, il s'agit d'opérer *tafuriennement* un travail de démontage analytique de l'objet même de la recherche proposée¹¹ ».

Au regard de la contribution de Biraghi, la recomposition de la figure de Tafuri comme grand épistémologue de l'histoire de l'architecture contemporaine, il nous semble toutefois nécessaire de faire un pas en arrière – ou peut-être un pas en avant – et d'insister plutôt sur sa dimension politique. Il s'agit en somme d'analyser le parcours de Manfredo Tafuri comme un, ou peut-être le dernier des chapitres de la longue adversité qui a lié ensemble caractères et comportements, choix politiques et idéologiques de l'intellectuel italien confronté au problème de son engagement social. Car la *crise individuelle*, dont Tafuri se cessera jamais de parler y compris en termes de crise de génération, n'est rien d'autre que cela : la rupture d'un rapport linéaire, idéologique, d'autojustification, entre intellectuels, politique et société – rapport dont l'architecture s'est révélée être l'une des scènes les plus somptueuses. Redisons-le : il ne s'agit pas de passer de la biographie à la culture politique et de la culture politique et la théorie ou à l'explication de tel ou tel phénomène. Ni de sélectionner certains éléments d'expérience privée pour en retracer les analogies avec le magistère professionnel. Il s'agit plutôt de sélectionner un certain nombre de traits historico-contextuels produits par ce magistère, comme dimensions matérielles d'une certaine et spécifique *forma mentis*.

Pour éclairer la question, une biographie exhaustive serait donc de peu d'utilité. Biraghi a raison : nous pouvons procéder *tafuriennement* en sélectionnant un certain nombre de fragments et de traces afin de poursuivre l'enquête et, espérons-le, en corroborer les hypothèses. De ce point de vue, il est impossible de justifier l'opération menée récemment par Andrew Leach dans *Choosing History*¹², qui insiste sur le rôle des trois cycles de psychanalyse auquel s'est soumis Tafuri au cours de sa vie pour en faire dériver ensuite une analyse complète de sa trajectoire théorique¹³.

Outre les risques de biographisme abstrait, implicites dans la tentative d'Andrew Leach, il convient également de relever sa totale mécompréhension des fondements philosophiques et des références théoriques de Tafuri et du groupe de Venise. À chaque cycle de psychanalyse auquel se soumet Tafuri, Leach fait correspondre un *tournant* théorique dans le champ de l'histoire de l'architecture. Et il croit ensuite pouvoir confirmer sa conjecture en invoquant les lectures philosophiques de jeunesse de Tafuri, principalement phénoménologiques et existentialistes, pour reconstruire un parcours linéaire qui l'aurait mené du thème, typiquement sartrien du *choix et de la responsabilité*, à la phénoménologie de Husserl puis à la pensée de Heidegger, et enfin à la

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² LEACH A., *Manfredo Tafuri : Choosing History*, Gent, A&S books, 2007.

¹³ Manuela Morresi est du même avis, cf. Il rinascimento di Tafuri, *art. cit.*, note 2, p. 45 ; voir aussi BIRAGHI M., La scelta di Tafuri, dans Casabella, 769, 2008, p. 130-131.

découverte avec Franco Rella de la *critique freudienne*¹⁴ : comme s'il s'agissait d'appliquer à l'histoire générale des mentalités et des arts la méthode éprouvée sur le divan de l'analyste¹⁵.

On pourrait observer en premier lieu que l'existentialisme et la phénoménologie étaient plutôt bien diffusés parmi les jeunes étudiants italiens des années 1950 et 1960. Dans le champ de l'architecture, ces lectures avaient été introduites, entre autres, par des figures reconnues, comme Giulio Carlo Argan et Ernesto Nathan Rogers, et par les articles et les interventions d'Enzo Paci dans *Casabella-continuità* et dans *La Casa*, entre 1955 et 1959¹⁶. Mais de là à fabriquer une évolution linéaire qui passerait de l'existentialisme à la phénoménologie et de la phénoménologie à la critique freudienne, il y a un pas. Dans les années 1950, le rapport entre la culture phénoménologique et l'architecture italienne donna lieu à la première grande réflexion critique autour des principes du rationalisme, réflexion perçue déjà alors comme urgente pour réaffirmer la validité du projet moderne. L'*époque* phénoménologique – la suspension des préjugés – que Paci proposait aux maîtres italiens de l'architecture du second après-guerre, permit à quelques uns d'aborder de manière critique la question du projet et les contradictions disciplinaires qu'allait rencontrer le rationalisme¹⁷. On y trouve une attention particulière, partagée du reste par Argan et Rogers, aux problèmes de la transition et de la *modernité*, d'où des renvois permanents au Bauhaus, à Le Corbusier, et à Wright ; mais pour importante qu'elle soit, la leçon d'Enzo Paci reste, pendant ces années, fondamentalement interne au paradigme rationaliste, même si elle prétend élaborer une alternative au risque de scléroser l'architecture dans un fonctionnalisme abstrait.

« L'affirmation - écrit Massimo Canzian - de la différence ontologique entre *l'intention* qui meut le projet [...] et la *temporalité* qui l'accueille est le point de départ pour une critique rationnelle des fonctions du projet. Effectivement, c'est cette ouverture problématique qui motive [...] la rencontre entre le philosophe Enzo Paci et l'architecte Ernesto Nathan Rogers, occupé à repenser l'héritage du Moderne vers de nouveaux horizons critiques. L'origine de telle entente se nourrit de la reconnaissance commune de la dimension de *l'autre* dans l'espace du projet [...], d'un présupposé temporel *autonome* en mesure de faire émerger *l'inattendu* et donc *nullement disponible* à accueillir les libres projections du sujet projectuel. De ce fait, le centre du projet ne peut être décelé dans la *subjectivité* [...]. Tel centre est composé de la pure *relation* entre *l'intentionnalité* qui

¹⁴ RELLA F. (dir.), *La critica Freudiana*, Milan, Feltrinelli, 1977. De Franco Rella, voir aussi *Miti e Figure del Moderno*, Parme, Pratiche, 1981 [Milan, Feltrinelli, 1993] et *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milan, Feltrinelli, 1981.

¹⁵ LEACH A., *Manfredo Tafuri : Choosing History*, *op. cit.* p. 164 et suiv. ; p. 248 et suiv.

¹⁶ Cf. Enzo Paci. *Architettura e filosofia*, numéro spéciale de *Aut-Aut*, 333, 2007. De Enzo Paci voir: *Il cuore della vita*, *Casabella*, 202, 1954, p. VII-X; *Processo, relazione, architettura*, *Rivista di estetica*, 1, 1956, p. 51-68; *Problematica dell'architettura contemporanea*, *Casabella*, 209, 1956, p. 41-46; *L'architettura e il mondo della vita*, *Casabella*, 217, 1957, p. 53-55; *Il metodo industriale, l'edilizia e il problema estetico*, in *La casa*, Rome, De Luca, 1957; *Wright e lo spazio vissuto*, *Casabella*, 227, 1959, p. 9-10; *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, *La Casa*, 6, Rome; Ed. De Luca, 1959.

¹⁷ Cf. GREGOTTI V., *Ernesto Rogers*, dans *96 ragioni critiche del progetto*, Milan, Bur, 2014, p. 130-134.

s'étend à travers le projet [...] et le fond de l'intentionnalité elle-même. Le développement de cette relation engendre ce que nous appelons le *temps*¹⁸. »

Ce type d'approche comporte un potentiel critique radical face aux multiples projections formelles du modernisme architectural, étant donné que ces dernières étaient toutes fondées sur la « parfaite identité » entre les langages du projet et la temporalité de l'histoire ; alors que la phénoménologie de Paci suggère plutôt aux architectes de repenser le projet sur la base de l'écart continu entre *intentionnalité projective* et *temporalité*. Toutefois, pour récupérer cet écart, la pratique architecturale doit se décliner dans l'irrésolue dialectique avec le monde de la vie et s'immerger « dans l'informe de la contemporanéité »¹⁹. *Temps* et *espace vécu*, déterminent cette forme topologique spécifique avec laquelle se mesurent les architectes dans leur travail, tout à fait irréductible à l'espace de la science ou de la technique. Dans son dialogue intense avec Rogers et Argan, Paci cherchait en définitive à sauver l'architecture du risque de rigidification *stylistique*. Il proposait pour cela de penser le concept de *relation* – une tension intersubjective qui prévient tout *fixisme barbare* de l'International Style. À cela s'ajoute la question de la forme organique, du projet comme processus ouvert, concentré essentiellement sur la dimension de la maison et de l'*habitat*.

Même si Tafuri, et avec lui toute une génération, connaissait bien ces sujets²⁰, il n'en reste pas moins que cette ligne de recherche n'a rien à voir avec le point central de son travail. On pourrait dire qu'il tenta au contraire d'y opposer une première réplique, comme toujours non sans polémiquer. Si la culture phénoménologique appartient toute entière à ce que Gregotti a appelé la « génération des grands maîtres du moderne, dans l'orgueilleuse phase de la minorité et de l'avant-garde²¹ », Tafuri représente quant à lui un cas typique de la génération suivante, caractérisée, toujours selon Gregotti, par la « condition critique, faite d'incertitudes et d'appartenances²² » – où le terme *critique* porte précisément sur le discours culturel des « maîtres » du mouvement moderne. La recherche de Tafuri, en effet, ne nourrit plus aucune illusion sur la possibilité de récupérer l'écart entre *intention* et *temporalité* : le projet ne peut plus *mettre en forme quelque chose qui n'est pas en forme*²³ ; bien au contraire, il doit opérer exactement à travers des crises et des écarts, des différences non conciliables et des ruptures. En d'autres termes : tout en considérant que le problème de départ est commun, le *projet historique* de Tafuri se déploie dans

¹⁸ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico. Progetto, estetica, teoria nel dibattito italiano del dopoguerra*, Milano, Guerini Studio, 1995, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰ CIUCCI G., *Gli anni della formazione*, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, Casabella, 619-620, 1995, p. 18.

²¹ GREGOTTI V., *Ernesto Rogers*, dans *96 ragioni critiche del progetto*, *op. cit.*, p. 130.

²² *Ibidem*.

²³ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, *cit.*, p. 40.

« une condition qui dépasse la spécificité de la voie phénoménologique et qui contraint à se mesurer avec une temporalité ouverte, *autonome* par rapport aux instruments du projet²⁴ ».

En outre, en s'en tenant à la grille existentialisto-phénoménologique, ou à la grille psychanalytique, il serait impossible d'expliquer des livres aussi fondamentaux que *Progetto e Utopia*, ou encore les longues analyses de la métropole industrielle et du rôle des avant-gardes historiques – travaux qui n'ont rien d'existentialistes ; de même on ne comprendrait pas grand-chose à la *Sfera e il labirinto* – dont le parti pris méthodologique reconnaît explicitement ce qu'il doit à Rella, lecteur attentif de Freud – si ce n'est peut-être quelques expressions tirées d'un certain lexique psychanalytique. Dans son introduction à *La Critica freudiana*, volume collectif paru en 1977, Rella explique en effet que sa proposition esthétique dérive directement du travail de Massimo Cacciari, qui fut un des protagonistes de la pensée de la *crise* et de la rupture du dispositif opéraïste qui fut une des hérésies les plus riches et controversées du marxisme italien. Rella prend position dans le cadre proposé par l'essai de Cacciari, *Krisis. Saggio sul pensiero negativo in Nietzsche e Wittgenstein*, qui comme on le verra entre précisément en dialogue avec la *critique de l'idéologie* inspirée par la tradition opéraïste :

« Ce livre – écrit Rella – doit être considéré [...], à travers le croisement de Freud, Nietzsche, Wittgenstein et ce que Cacciari appelle « les grands viennois du langage », dans l'espace problématique de la *Krisis* où, de fait, s'est tissée la trame d'une grande partie de l'idéologie contemporaine, mais aussi de la critique de l'idéologie²⁵ ».

Pour Rella, c'est précisément dans ce même espace problématique que Freud a construit son analyse, c'est-à-dire qu'il a composé ses textes en usant de la même partition que les *grands viennois* chers à Cacciari : comme la pensée négative, l'analyse freudienne expliquait, elle aussi, la « crise du système représentatif philosophique et scientifique [...] et elle a finalement brisé toute illusion possible d'identité entre la réalité et la représentation²⁶ ». Elle constitue donc le *plateau* sur lequel s'est reconstruite l'idéologie contemporaine, mais aussi le point de départ indispensable à la *critique* de cette même idéologie. Il semble dès lors évident qu'on n'a pas affaire ici à un dispositif théorique simplement ultérieur aux hypothèses phénoménologiques et existentialistes, mais réellement antagoniste et polémique. À la différence de ce que pense Andrew Leach, donc, le lien à interroger se situe plutôt celui entre *critique de l'idéologie* – de matrice opéraïste –, *pensée de la crise*, et *critique freudienne*.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁵ RELLA F., *Introduction à La critica Freudiana*, *op. cit.*, p. 13, note 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

En second lieu, la proposition de Leach dénature l'usage de Freud dans l'esthétique de Franco Rella : aussi bien en ce qui concerne la fonction de la référence à Freud, que la méthode que l'on évoquait plus haut. La dérivation mécanique de l'expérience personnelle de l'analyse à l'analyse psychanalytique de l'architecture est exactement ce que la critique freudienne entendait, en général, éviter. Les contributions de Rella sont en effet fortement critiques à l'égard de toutes les « applications instrumentales de l'analyse, les diverses 'psychanalyse et littérature', 'psychanalyse et...' [...]. En effet – écrit Rella –, l'application de l'analyse aux différents champs de la connaissance présuppose un savoir unifié, homogène [...] qui puisse être appliqué en tant qu'instrument de connaissance à une série d'objets rendus eux aussi, en eux-mêmes et entre eux, homogènes²⁷ ». Pour Rella, une telle opération culturelle n'est rien d'autre que l'application d'une espèce d'idéologie psychanalytique à différents secteurs de la culture, de l'art et de la littérature, et constitue par conséquent l'exact inverse de ce que nous pouvons apprendre de fondamental de Sigmund Freud : à savoir la pratique contradictoire et plurielle d'un processus de dévoilement qui tend à la construction désenchantée de l'espace historique dans lequel s'est produite l'analyse.

En d'autres termes, Franco Rella cherche à faire usage la théorie freudienne, à la traverser et à l'élaborer dans un sens historique et politique. Le travail de Freud lui offre un cas exemplaire de la richesse des limites de la grande Kultur bourgeoise. Riche en tant qu'elle est capable de déceler le malaise dans la (sa) civilisation et les incurables contradictions de son temps ; mais limitée, en tant qu'elle est incapable de les nommer et de les qualifier comme historiquement déterminées. Si l'on suit cette ligne de pensée, le freudisme permet d'entrevoir la composition conflictuelle de l'espace historique, mais il en dissimule ensuite le caractère politique sous la couverture idéologique du malaise individuel. C'est pour cette raison que Rella propose d'immerger les résultats de la culture analytique « dans la critique des rapports de production historiquement déterminés : comme une critique de la production signifiante à l'intérieur de l'espace plus général ouvert par le marxisme²⁸ » et, en partant de cette position, suggère de constituer la critique freudienne essentiellement comme une « analyse des systèmes de représentation [...], de la production signifiante (la geistige Produktion dont Marx parle dans toute son analyse), et donc comme une critique de l'idéologie²⁹ ». C'est à partir de ces prémisses que le projet historique de Manfredo Tafuri tente de construire des lignes d'analyse de l'architecture.

À bien y regarder, il aurait suffi pour éviter les incompréhensions dans lesquelles sombre Leach, de prêter simplement attention à un certain nombre de faits qui ont déterminé dans les années 1950 et 1960 l'effondrement de tous les grands mythes de la culture nationale, et de

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibid., p. 14.

²⁹ Ibid., p. 13.

recomposer à partir de là la scène de formation du jeune Tafuri et de sa génération. L'analyse sélective de certains traits biographiques, sciemment choisis pour leur valeur critique, permettra alors d'aborder, plus dans le détail, au moins le premier des grands textes de Tafuri : *Teorie e storia dell'architettura*, paru en 1968. Ce livre, fruit d'une longue gestation qui remonte au moins à 1964³⁰, est en effet d'une nature singulière. Manfredo Tafuri lui-même, a toujours insisté, à la publication de chacun de ses ouvrages, sur ce que ses nouveaux travaux devaient aux découvertes de *Teorie e storia*. Texte fondateur, donc, et toutefois d'une bien étrange facture.

« *Teorie e Storia* – dit Tafuri – n'est pas un livre écrit comme les autres. Il restitue pour ainsi dire un point fixe qu'on est obligé de se créer à certains moments de la vie. C'est ainsi qu'il est bourré de notations autobiographiques que personne ne perçoit... [...] Je ne pensais pas qu'il y eût quelques conséquences que ce fût. Lorsque j'écrivais ce livre, c'était vraiment un travail destiné à moi-même. Je ne pensais pas qu'il pût avoir du succès. C'est un livre étrange, un livre fait sans le public. Il y a une raison précise : en ces années-là, j'étais ballotté entre Milan et Palerme, je n'avais de racines nulle part et j'étais une espèce de refusé de l'université italienne³¹. »

Un livre, donc, dont Tafuri ne parvient pas à s'expliquer l'énorme diffusion, écrit essentiellement pour lui-même, comme s'il s'agissait de faire le point, ou mieux, de faire ses comptes avec toute la culture architecturale italienne. Un livre, pourtant, qui rencontra un vif succès, après lequel – dit-on – l'exil du jeune chercheur hors de l'université s'interrompit, et vint le temps de la chaire à Venise. *Teorie e storia* figure donc une sorte de seuil entre un parcours que l'on pourrait dire encore de formation et le début véritable de la recherche et de l'enseignement. Mais pour le lire, pour décrypter les notations autobiographiques que personne ne perçoit il faut se reporter au contexte italien de l'époque.

« Il s'agit de voir – explique Tafuri à Françoise Very – ce qu'étaient ces années-là. Tous les grands mythes s'étaient écroulés. Et nous étions en présence de [...] ce qui, plus tard, s'appellerait le marxisme des années 1960, qui pour moi trouvait son origine dans la lecture de deux livres qui firent à l'époque grande impression : l'un était *Scrittori e popolo* de Asor Rosa, l'autre qui m'impressionna encore plus était *Verifica dei poteri* de Franco Fortini [...] qui remettait en cause pratiquement tout le destin du travail intellectuel³². »

Pour Tafuri, cette intéressante conjoncture avait le mérite montrer la nécessité de soumettre à une critique sans concessions le discours intellectuel des architectes de la génération précédente, celle des maîtres, coupables d'avoir construit le grand récit politico-culturel qui empêchait la

³⁰ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, art. cit., p. 64

³¹ *Ibid.* p. 64-65

³² *Ibid.* p. 64.

discipline de sortir de l'impasse où elle se trouvait : « ce n'était pas le fait qu'il y ait crise quelque part – dit Tafuri – mais c'était toute histoire qui devait être ré-analysée complètement, pour voir quelles étaient les bases théoriques. On découvrait [...] avec effroi que c'étaient ces bases théoriques qui étaient pourries à la racine³³ ». La peur envahit l'esprit de l'architecte, dépaysé dans un *espace historique* qu'il peine à lire avec les instruments de sa discipline ; et pourtant, *en même temps* que la peur un chemin s'ouvre, une extraordinaire *occasion* de saisir l'urgence d'une critique, pour tout recommencer depuis le début.

En dépit de cette possibilité concrète, si l'on en croit Tafuri, les intellectuels les plus influents de sa génération tentèrent d'apaiser leurs inquiétudes en se retranchant dans le mythe de l'architecture comme *fait absolu* : « on parlait beaucoup alors d'architecture comme fait autonome » comme conséquence « du comportement des étudiants en architecture italiens lesquels, non par hasard, abandonnèrent en 68 l'architecture pour faire partie des « groupuscules ». Ainsi on avait la démonstration que quelque chose ne fonctionnait pas³⁴. » D'une part, donc, un choix militant d'abandonner l'architecture comme activité spécifique, parce qu'elle serait incapable d'agir sur la réalité et de la modifier ; et de l'autre la « *maladie apparemment astucieuse* », dit Tafuri, de l'autonomie disciplinaire, si ce n'est pire encore : les rhétoriques de la créativité et des poétiques personnelles.

L'analyse de Tafuri, à l'inverse, est complètement prise dans l'observation du contexte politique et la dissection des *fonctions productives* de l'art de construire et de ses langages. Lire Tafuri signifie par conséquent analyser les bases théoriques de l'architecture à partir d'un premier cycle politique – celui de la fin des années 1950 et du début des années 1960 – et donc à partir des aspects fondamentaux du discours culturel italien de ces années-là. De la psychanalyse, ici, il reste bien peu de choses. Biraghi a raison : il faut *lire Tafuri à travers Tafuri*, mais cela implique alors de repérer les structures historico-sociales au travail sous les différentes stratifications du discours culturel de l'auteur. Il convient donc de commencer à se demander d'où vient Manfredo Tafuri ? Dans quel environnement s'est-il formé et quelles mentalités a-t-il incorporées ? Quels sont les conflits qui traversaient l'Italie dans les années 1950 et au début des années 1960 ? Avec quelles conséquences sur la culture architecturale ?

Pour affiner cette série de questions, il nous faut examiner un certain nombre d'éléments spécifiques du contexte historique, politique et culturel d'où émergent les principales questions que le travail de Manfredo Tafuri a tenté d'aborder. Et si l'on insiste sur le caractère politique de l'enquête c'est parce qu'il est aisé d'en déceler la centralité dans les différents *portraits de la génération* née au tournant des années 1930. Selon Alberto Asor Rosa, figure déterminante par

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

beaucoup d'aspects pour la trajectoire politico-culturelle de Tafuri, les jeunes des années 1950 se arrivèrent sur la scène italienne « nus et crus, avec un monde immense devant eux et pas grand chose derrière³⁵ ». Bien sûr, ils avaient pu bénéficier de « maîtres prestigieux³⁶ ». Mais, comme l'a écrit Mario Lavagetto, un critique littéraire de la génération de Tafuri, les natifs du milieu des années 1930, à la différence de leurs aînés, se sentaient poussés par « une sorte de rébellion [...], une tentative d'acquérir une identité à tout coût, et aussi une disposition iconoclaste née [...] d'un sens précaire des institutions qui ne se résorba que petit à petit, au prix de grands efforts et de douloureux renoncements³⁷ ». Vittorio Gregotti confirme cette description dans le cas spécifique des architectes lorsqu'il écrit :

« Ma génération d'architectes, de ceux donc qui sont nés entre le milieu des années 1920 et le milieu des années 1930 possède certains traits caractéristiques que l'on peut, à mon avis, décrire avec clarté [...]. Avant toute chose, la relation avec la génération précédente [...], ensuite les rapports internes (souvent très diversifiés), enfin ce qui relève de la connexion et de la déconnexion avec le système social³⁸. »

Pour Gregotti³⁹, cette génération a dû repenser de fond en comble la connexion entre lutte politique et production culturelle, en passant par différentes étapes presque obligées : avant toute chose, la critique du rationalisme progressiste des maîtres ; en second lieu, la redéfinition de la pratique historiographique ; et la difficile mise en question du travail des architectes face à « une ramification et une spécialisation progressives de leur métier » qui a poussé beaucoup de gens à différencier les carrières – entre *designers*, *planners*, historiens, critiques, architectes « purs » – dans une tentative de « faire face de manière convaincante à la complexification des différents métiers et de leurs matériaux⁴⁰ ».

La culture et la politique, les intellectuels et le pouvoir, l'éducation et le travail productif de l'architecte apparaissent finalement comme des polarités reliées et co-impliquées, comme des points nodaux essentiels pour les questions qui agitent cette période. Mais pour la génération des jeunes qui, même sans avoir vécu la guerre et le régime fasciste, en avaient toutefois éprouvé la tragédie dans l'enfance, la *bataille culturelle* ne prend sens qu'à partir d'un angle directement politique ou militant. Dans sa préface à la seconde édition de *Scrittori e popolo*, l'un des livres qui marqua profondément la formation de Manfredo Tafuri, Asor Rosa écrit :

³⁵ ASOR ROSA A., *Prefazione storica*, dans *Le armi della critica. scritti degli anni ruggenti (1960-1970)*, Turin, Einaudi, 2011, p. IX.

³⁶ *Ibid.*, p. X.

³⁷ LAVAGETTO M., *Dovuto a Calvino*, Milano, Bollati Boringhieri, 2001, p. 8.

³⁸ GREGOTTI V., *Ritratto di una generazione*, dans *96 ragioni critiche del progetto*, Milan, Bur, 2014, p. 368.

³⁹ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 370.

« L'analyse de la culture avec le nouvel esprit que nous avons indiqué ne peut avoir lieu – *n'a pas de sens* – si l'on n'est pas capable d'effectuer jusqu'au bout le travail y compris politique qu'implique la situation. [...] On part du principe que l'objectif est d'opposer au monde objectivé de la société capitaliste, à la puissante concrétion, à la stratification de choses sur laquelle s'édifie notre réalité, une force matérielle et organisée, capable d'extirper les racines et de renverser les lois qui font fonctionner le système. [...] Nous nous battons pour que du fond obscur d'une situation difficile émerge une génération neuve de militants et de dirigeants politiques⁴¹. »

Un certain esprit *inactuel* est donc partie intégrante de l'histoire de cette génération : car la plus profonde matrice commune aux différentes positions culturelles des jeunes intellectuels dont fait partie Tafuri consistait, explique Asor Rosa, à « refuser le dialogue avec les contemporains qui comptaient à ce moment⁴² ». Aux maîtres, persuadés de pouvoir transformer le système politique par le biais de la culture, ou d'une culture spécifique, de matrice essentiellement progressiste et populiste (termes sur lesquels il faudra bien sûr revenir) – ces jeunes objectaient en somme l'urgence de renverser le rapport entre travail intellectuel et société, théorie et *praxis* politique. Comme à la fin d'un long processus, la figure traditionnelle de l'intellectuel, y compris dans sa version antifasciste et engagée, devient la cible d'une analyse critique impitoyable, pour laquelle le problème n'est plus celui des poétiques et de la mission sociale qui y est représentée, mais celui des disciplines en soi : littérature, architecture, art sont interrogés à partir de leur vocation politique même, pour proposer une révision complète des valeurs sur lesquelles s'appuie l'opération intellectuelle.

La période qu'il nous faut considérer couvre plus ou moins vingt ans – disons entre les années 1960 et les années 1980. Cela signifie que l'ensemble des questions qui s'accumulent dans cet espace théorique, trouvent leurs prémisses quelques années plus tôt et leurs derniers développements peu de temps après. Il me semble toutefois que l'on peut diviser ce cadre chronologique en deux grandes périodes, nettement séparées par la rupture survenue en 1968. Cette méthode n'est évidemment pas exhaustive, ni exempte de risques ou de difficultés. Il faut en particulier insister sur deux faits : d'une part, la compression, dans un très court laps de temps, disons *grosso modo* le début des années 1960, d'une série de débats très complexes à restituer de manière synthétique, sur la fusion entre les arts, le rôle des intellectuels et les cycles politiques en cours ; et de l'autre, si l'on observe la production de Tafuri, on relève un constant *décalage* entre la réflexion sur certains thèmes, les contextes philosophiques et politiques de référence et l'époque de publication des œuvres. Par exemple : *Teorie e storia* paraît en 1968, mais il est médité et écrit au cours des années qui précèdent. C'est donc un livre pré-opéraïste dans ses références et les

⁴¹ ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Turin, Einaudi, 1988, p. 9.

⁴² ASOR ROSA A., *Ven'anni dopo*, dans *Scrittori e popolo*, cit., p. VII.

thèmes qu'il aborde, mais il est précisément publié au moment où Tafuri « change de méthode » et choisit d'appliquer au contexte de l'architecture les thèses du débat qui avait surgi entre Franco Fortini, Alberto Asor Rosa, Mario Tronti, Toni Negri et Massimo Cacciari, à partir de la critique de l'idéologie, de matrice opéraïste. Il en va de même avec son texte suivant, *Progetto e utopia*, typiquement opéraïste mais qui sort au moment où Tafuri, Cacciari, Asor Rosa et Tronti avaient choisi de rompre avec cette tradition pour se consacrer plutôt à l'immersion dans la crise de la raison dialectique et à la recherche de l'autonomie du politique. Il nous faudra pourtant apprendre à nous déplacer dans ces complexités, ou à les considérer comme des parties déterminantes du contexte dont il est ici question. Il convient alors, comme dans toutes les bonnes histoires, de commencer au début.

Entre deux mondes

« Manfredo Tafuri naît à Rome le 4 novembre 1935 et obtient son diplôme d'architecture à l'Université de cette ville en juillet 1960⁴³. » Ainsi commence la brève et ironique autobiographie rédigée à la troisième personne à Venise en décembre 1993. L'écriture de Tafuri, émaillée de références et de sous-entendus, ne laisse jamais rien au hasard. Dès lors, il est permis de lire cet *incipit* comme l'indication explicite de deux chemins à suivre, la trace composite de deux moments éloignés dans le temps mais rapprochés par le texte, comme pour susciter une tension, un conflit. Ou encore : deux moments usuellement considérés comme hétérogènes et que l'historien accole pour signaler une affinité fortement problématique. Pour trancher la question et identifier les questions auxquelles le travail de Tafuri entend donner réponse, il nous faut reparcourir, fût-ce brièvement, les événements qui ont marqué ces deux années décisives - 1935 et 1960 - et en analyser la teneur politico-culturelle. Rome 1935 et Rome 1960 : deux villes - mais la capitale est une synecdoque de la nation, et l'on devrait plutôt dire *deux nations* - incomparablement lointaines.

La première, *Roma littoria*, *Casa del Fascio*, caricaturale image impériale d'une politique enlisée dans des opérations coloniales qui s'avèreront inutiles, voire désastreuses : en 1935 on en finit avec le parlementarisme libéral et on fait *régime* ; c'est l'âge du *totalitarisme imparfait*⁴⁴ – l'inscription obligatoire au PNF date de 1936 ; le pays est suffoqué économiquement par les sanctions des Nations Unies et Mussolini cherchera une échappée par une politique extérieure agressive, en s'alliant avec l'Allemagne du III^e Reich⁴⁵. La seconde, Rome capitale de la

⁴³ TAFURI M., Autobiografia, dans Di Marino O. (dir.), *Manfredo Tafuri. Oltre la storia, op. cit.*, p. 106-107.

⁴⁴ Cf. ASOR ROSA A., *La Cultura*, dans *Storia d'Italia dall'unità a oggi, Vol. IV, Dall'unità a oggi*, II, Turin, Einaudi, 1975, p. 1471-1487.

⁴⁵ Sur le fascisme voir LUPO S., *Le Fascisme italien. La Politique dans un régime totalitaire*, Paris Flammarion, 2003. L'ouvrage de Renzo De Felice, *Mussolini il fascista* (I, II, III), Turin, Einaudi, 1969 demeure fondamental mais on a également tenu compte ici des

République antifasciste née de la résistance partisane⁴⁶, siège d'un gouvernement démocratique et constitutionnel, au mitan de cinq ans de puissante modernisation qui porteront le nom de *Miracle économique* (1958-1963)⁴⁷, et qui changeront radicalement la face du pays.

1935/1960, deux mondes, avons-nous dit. Et pourtant entre ces deux mondes si lointains on peut entrevoir une série de continuités⁴⁸. Des éléments, des continuités qui battent en brèche le long et complexe travail de *construction de la nation*, de recherche de valeurs partagées, de stratégies politiques souvent incertaines et pourtant profondément liées à la manière d'agir et de penser d'une petite bourgeoisie provinciale, vaguement nationaliste et profondément traditionnaliste⁴⁹. En extrême synthèse, on peut dire que ce qu'ont de commun ces deux mondes, c'est le rapport irrésolu entre tradition et modernité, entre mythologie du progrès et dynamiques du développement.

On en veut pour preuve que le fascisme a souvent été décrit par ses apologues comme une *révolution manquée* dont l'un des objectifs était d'adapter l'Italie au modèle *hypermoderne* du capitalisme managérial⁵⁰. De manière analogue, la culture de l'après-guerre, restera viscéralement attachée à déclinier le rapport entre développement économique et modernisation, entre démocratie et planification, dans l'illusion de parvenir à composer un cadre politiquement harmonieux, capable d'amortir n'importe quel conflit. Dans les deux cas, la modernisation italienne en passe par une rhétorique qui tient ensemble l'usage politique de la *Storia patria* promue au rang de mythe – *romano-impérial* pour le régime fasciste et *libéral-risorgimental* pour la République du second après-guerre – avec ce mélange singulier et ambivalent de nostalgie vis-à-vis de la civilisation paysanne-populaire et d'idéologie progressiste en faveur des masses urbanisées, qui connaîtra une grande fortune dans les années du néoréalisme. Mais procédons par ordre.

Le fascisme a inventé une première grille pour déchiffrer cet ensemble idéologique complexe : pour *faire les Italiens*, le régime combinait avec plus ou moins de bonheur le mythe de la Rome impériale et cet autre mythe du peuple industriel, producteur, rural – comme pour invoquer des puissances ancestrales et archaïques capables de s'opposer au parlementarisme

classiques : ACQUARONE A., *L'organizzazione dello stato totalitario*, Turin, Einaudi, 1974 ; GENTILE E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari Laterza, 1998 et DOGLIANI P., *L'Italia fascista*, Florence, Sansoni, 1999.

⁴⁶ Voir CRAVERI P., *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Turin, Utet, 1992 ; Lanaro S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Venise, Marsilio, 1992 et ASOR ROSA A., *La Cultura*, cit., p. 1584-1596.

⁴⁷ Sur ce qu'on a appelé le « miracle économique », voir BARCA F., *Storia del capitalismo italiano. Dal dopoguerra ad oggi*, Rome, Donzelli, 1997 ; CASTRONOVO V., *La storia economica*, dans *Storia d'Italia*, 4, *Dall'unità a oggi*, I, Turin, Einaudi, 1975, p. 351-506 ; CRAINZ G., *Storia del miracolo italiano*, Rome, Donzelli, 2003 ; GRAZIANI A., *L'economia italiana 1945-1970*, Bologne, Il Mulino, 1972 ; et le chapitre 7 de GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Turin, Einaudi, 2006, p. 283-343.

⁴⁸ Cf. les différentes contributions réunies dans QUAZZA G. (dir.), *Fascismo e società italiana*, Turin, Einaudi, 1973 et TRANFAGLIA N. (dir.), *Fascismo e capitalismo*, Milan, Feltrinelli, 1976.

⁴⁹ Voir à ce propos les considérations de Salvatore Lupo dans *Parito e antipartito. Una storia politica della prima Repubblica (1946-1978)*, Rome, Donzelli, 2004, p. 25 et suiv.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83 et suiv.

corrompu des vieux libéraux et au parasitisme de la bourgeoisie financière internationale. Cette politique trouve son expression culturelle dans la *rhétorique du strapaese*, un mélange de goût pour la tradition et d'appels régionalistes interprété avec autorité dès la fin des années 1920 par Mino Maccari et la revue *Il Selvaggio* :

« L'amour des traditions et du pays – écrit Maccari – amène à vivre une vie qui s'enracine [...] dans un passé toujours plus révolu et qui se sent [...] déjà vivre dans l'avenir. *Strapaese* a été fait pour cet amour. *Strapaese* a été fait exactement pour défendre corps et âme le caractère rural et paysan des Italiens ; c'est-à-dire, outre l'expression la plus simple et la plus franche de la race, l'environnement, le climat et la mentalité où sont gardées [...] les plus pures de nos traditions. *Strapaese* s'est érigé en rempart contre l'invasion des modes, de la pensée étrangère et des civilisations modernistes, dans la mesure où ces modes [...] menacent [...] d'empoisonner et de détruire les qualités caractéristiques des Italiens qui, parce qu'elles tendent à créer l'État unitaire à partir des difficultés contemporaines [...] doivent <en> être l'indispensable base [...] ; comme elles ont été, si l'on y pense, les incomparables nourrices du génie de l'art et de l'esprit⁵¹ »

À partir de là, le fascisme interprète cette grille en termes *révolutionnaires*, dans l'évocation d'une force nouvelle, certes moderne mais aussi profondément antibourgeoise, qui trouvera dans les politiques d'interventionnisme économique, de planification, de contrôle des prix et d'autarcie son levier technocratique spécifique. Il s'agissait là en réalité de politiques parfaitement défensives, dans un pays encore industriellement fragile, aux prises avec les courants destructeurs de la finance internationale, couvert de dettes à l'issue de la première guerre mondiale, et finalement frappé par la grande crise de 1929. Et pourtant, à partir de là, dans ces curieux interstices historico-sociaux, une culture nationale était en train de se construire et le rapport entre modernisme et traditionalisme de s'ajuster : autant de questions évidemment déterminantes pour l'histoire de l'architecture italienne.

Ce n'est bien sûr pas ici le lieu d'analyser de manière exhaustive le rapport complexe et réticulaire qui lie les architectes et le fascisme⁵². Il nous faudra cependant évoquer brièvement un certain nombre d'éléments qui ont joué un rôle important dans la formation de Manfredo Tafuri. Car entre 1922 et 1944, dans l'histoire de l'architecture, un certain nombre de problématiques se sont cristallisées, et quelques personnalités sont apparues qui occuperont le devant de la scène après-guerre et au moins jusqu'aux années 1960. C'est en effet dans la relation entre le travail des architectes et le régime qu'apparaît une figure subjective spécifique à laquelle on confie la tâche

⁵¹ La citation est tirée de ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. op. cit.*, p. 88.

⁵² Cf. SCARROCCHIA S., *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milan, Skira, 1999 ; PAINTER B. W., *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*, New York/Basingstocke, Palgrave MacMillan, 2005 ; GENTILE E., *Fascismo di pietra*, Rome-Bari, Laterza, 2007 ; NICOLOSO P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia Fascista*, Turin, Einaudi, 2008 ; MELOGRANI C., *Architettura italiana sotto il fascismo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008. Dans les pages qui suivent, nous renvoyons à l'excellente reconstruction de CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Turin, Einaudi, 2002.

de décliner le rapport entre politique et culture : c'est *l'architecte intégral* inventé par Gustavo Giovannoni⁵³. Il ne s'agit pas simplement d'esquisser l'image d'un professionnel savant, mais bien de la première définition au XX^e siècle de l'architecture comme *travail intellectuel* : l'architecte a en main un ensemble de connaissances hétérogènes et il *participe* par la force de son savoir à définir l'identité d'un espace public donné.

La mythologie de l'architecte intégral reprend à son compte l'antique tradition de la Renaissance et elle la met au service des temps modernes, en confiant à l'architecture, à ses langages et à ses problèmes, une sorte de mission morale : celle de freiner ou de limiter les tendances à la dissolution de la société occidentale. L'architecte comme l'homme de lettres, l'historien ou le philosophe, doivent contribuer à l'édification de la voie italienne vers la modernisation, en tant qu'ils sont les gardiens du secret des *belles formes* et du *bon goût*. Donc, tout en cherchant à s'insérer dans les processus de développement économique et social, l'architecte œuvre essentiellement à partir d'instances de type esthétique, en *dessinant la ville*. Cette conception est confirmée en 1930 par la création de l'Institut National de l'Urbanisme, puis réaffirmée par Alberto Calza Bini, secrétaire du Syndicat national fasciste des architectes, qui déclare en 1933 que :

« le primat de l'architecture nous reviendra si l'équilibre classique et la vertu naturelle du chant s'affirment pour ce qu'ils sont : les prérogatives naturelles de notre race [...]. Les architectes sauront peu à peu éliminer ce qui est dû à l'excès d'imagination ou d'obéissance au dogme, pour atteindre l'expression complète de leur art, vouée à laisser à travers les siècles l'empreinte du temps fasciste⁵⁴. »

De la même manière, Edoardo Persico, l'un des plus influents critiques d'architecture sous le régime, écrivait, en 1932 dans *La Casa Bella* : « En Italie, le problème d'un goût moderne ne se situe pas [...] dans une création à partir du néant, comme prétendent le croire les adversaires des choses nouvelles, mais dans une sorte d'enrichissement et d'actualisation de ce qui constitue le patrimoine réel de notre race : l'amour de la beauté⁵⁵ ». Il s'agit en somme d'intensifier ce qui est déjà là, la grande leçon stylistique de l'histoire italienne, enracinée et exprimée dans le mythe de la race, mais en y insufflant « l'esprit de l'actualité [...] comme un vent de nouvelles fortunes⁵⁶ ».

⁵³ Voir les écrits compilés dans GIOVANNONI G., *Dal Capitello alla città*, Milan, Jaca Book, 1996.

⁵⁴ Extrait de Il discorso di Alberto Calza Bini per l'inaugurazione dell'anno accademico della Scuola Superiore di architettura di Firenze ed i suoi rapporti con recenti polemiche, dans *Architettura*, XI, mars 1933, 3, p. 169-99, cité par CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, op. cit., p. 11.

⁵⁵ PERSICO E., Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa, *La Casa Bella*, 55, 1932, republié dans *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et urbaine*, 19, 1986, p. 70.

⁵⁶ *Ibidem*.

L'*architecte intégral* est une synthèse de savoir scientifique et de culture humaniste, un intellectuel de régime qui sait penser l'espace construit dans sa globalité, qui dit « ce qu'il est juste de faire » *du chapiteau à la ville*, pour reprendre l'expression de Giovannoni. Pourtant, l'idéal de Giovannoni – soutenu par la totalité de l'académie architecturale fasciste, de Vincenzo Fasolo à Marcello Piacentini, et aux jeunes rationalistes – « ne distinguait pas entre architecture et histoire de l'architecture » dira Tafuri en 1994 et en cela, il est « porteur d'une hypothèse idéologique générale », celle d'« une histoire qui se mélangeait à la chaux, qui se tachait de ciment et de briques [...], très liée au conservatisme de ces gens »⁵⁷. Elle suppose au travail architectural « une espèce d'autonomie, de détachement par rapport à l'histoire générale », marque de l'orgueilleuse affirmation d'une fonction sociale qui se prétend libre de tout conditionnement mais qui « en réalité tient entre ses mains la truelle du maçon⁵⁸ ».

Ce qu'on demande, en définitive, aux hommes de l'art, c'est de formuler des *hypothèses culturelles ancrées dans l'histoire italienne* qui puissent donner, écrit Giorgio Ciucci, « une base formelle aux exigences économiques qui sous-tendent les transformations des centres urbains⁵⁹ ». À présent, si l'on remplace le *chapiteau* de Giovannoni par la célèbre *cuillère* des fonctionnalistes, on obtient tout de même une figure d'intellectuel universel capable de projeter de manière cohérente la totalité de l'environnement humain, en fonction de programmes sociaux et économiques, mais aussi à partir d'une position de substantielle autonomie par rapport au contexte matériel dans lequel il opère. Preuve en est que son travail consiste essentiellement à élaborer des matériaux linguistiques, en faisant varier les rhétoriques en fonction des différentes options politiques et en leur conférant donc, d'une occurrence à l'autre, des significations totalement gratuites. La haute culture est l'interprète de la nécessité de représenter de nouveaux ordres sociaux et politiques et elle s'exprime dans des architectures qui donnent à ces *ordres* une *forme* : c'est ainsi qu'elle définit, depuis le commencement, un espace de légitimation sociale pour le métier du projet.

« La thèse de l'architecte intégral – dit Tafuri – présente étrangement le même fond idéologique qu'un personnage que Giovannoni ne connaissait assurément pas (et qui à son tour ne soupçonnait pas même l'existence de Giovannoni), et qui est Walter Gropius, dont le slogan était, comme chacun sait « de la cuillère à la ville ». Le moderniste par excellence et le traditionaliste convergeaient, à la différence que dans l'*aula* de Weimar l'histoire est éliminée, puisque l'avant-garde a besoin d'une remise à zéro⁶⁰. »

⁵⁷ TAFURI M., Per una storia storica, (avril 1994), maintenant dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro spéciale de *Casabella*, 619-620, 1995, p. 146.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ TAFURI M., Per una storia storica, *art. cit.*, p. 146.

La remarque de Tafuri sonne d'autant plus juste que, sous le fascisme, la figure de l'architecte intégral peut être diversement incarnée ou discutée, aussi bien par de jeunes *rationalistes* – surtout dans les régions de Turin et de Milan : de Giuseppe Terragni à Ernesto Nathan Rogers, mais aussi Edoardo Persico et Giuseppe Pagano, Luigi Figini et Gino Pollini, Luigi Moretti, Giovanni Michelucci – que par le front des *traditionnalistes* – surtout dans la région de Rome, dont on peut retenir, sous l'égide du plénipotentiaire Marcello Piacentini, les figures d'Enrico Del Debbio et Vincenzo Fasolo, mais aussi les personnalités complexes de Saverio Muratori et Ludovico Quaroni, qui sera l'inoubliable maître de Tafuri. Comme l'a amplement démontré Giorgio Ciucci, l'opposition entre rationalistes et traditionnalistes opère au cours de ces 20 ans comme l'inépuisable redéfinition d'un certain nombre de termes-clés, à la recherche d'un système capable de répondre à l'impératif de l'architecture comme art d'État : *moderne, traditionnel, rationnel, classique* sont les contenants idéologiques à l'intérieur desquels les architectes cherchent un point de compromis entre la réalité du métier et l'abstraction de leurs élaborations théoriques. Compromis qui devait donner vie à un *style*, qui serait une « synthèse spirituelle du classique et du moderne⁶¹ ».

« C'est le pays lui-même – écrit Roberto Masiero – qui est beau, aussi bien dans sa version classique que dans sa version gothique, ou dans sa version moderne. La culture fasciste propose une voie italienne vers la modernité : celle qui se fonde justement sur la recherche de la beauté comme mode d'être. Elle ne relève que marginalement les implications idéologiques et par conséquent politiques de la différence entre classique et romantique, entre l'universalisme éclairé et révolutionnaire et le communautarisme romantique et conservateur même si, lorsqu'il doit construire ses propres monuments, il ne peut bien sûr pas oublier le langage classique, ou quand il veut évoquer la tradition communale, il le fait en récupérant le roman, ou dans certains cas, même, le gothique⁶². »

Dans la conjoncture politique moderne, le recours à l'imbrication entre histoire et esthétique constitue donc la trame sur laquelle les traditionnalistes comme les jeunes rationalistes cherchent une légitimation de leurs poétiques et, chose plus importante encore, définissent l'espace d'action dévolu à l'architecte en tant qu'intellectuel. Un tel espace théorique permettait de dépasser une série de problèmes communs à l'ensemble de la culture architecturale occidentale dans les années 1920 et 1930, prise dans le labyrinthe des oppositions entre *avant-garde* et *appels à l'ordre*, entre désordre et valeurs plastiques, entre révolution et restauration. Le régime fasciste offre, au moins dans un premier temps, une certaine *marge de manœuvre* à la culture architecturale et à ses acteurs, un environnement *éclectique* au sein duquel donner corps à un *compromis* entre une

⁶¹ CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, op. cit., p. XIX.

⁶² MASIERO R., *Scarpa inattuale* (en cours de publication).

idée de la modernité liée aux nouvelles conditions sociales et économiques promues par l'État, et une pratique professionnelle peu encline à considérer les implications idéologiques et politiques complexes de la modernisation et plutôt sensible à un usage de l'art et de l'histoire du point de vue de la justification.

Cette approche montre toutefois rapidement ses limites, prise en étau dans la rude opposition entre les hypothèses théorico-formelles des architectes et la réalité administrative de l'histoire urbaine : toujours en retard sur les dynamiques réelles, perdus dans des débats morphologiques, les architectes ne parviennent pas à discerner la nature spécifique des différentes phases de la planification, aussi bien économique qu'urbanistique, pas plus qu'ils n'en perçoivent les répercussions sur leur profession, opposant perpétuellement à la bureaucratisation du métier la fière résistance de leur savoir universel. Un mythe qui se réplique dans le champ de l'urbanisme, où l'architecte s'arroge la tâche d'assurer un développement plein et harmonieux du territoire « jusqu'à devenir – écrit Ciucci – *le chef d'orchestre* capable de contrôler les apports de plusieurs spécialistes dans les différents secteurs d'intervention. L'architecture est ainsi [...] appelée à être l'expression de choix que l'on tentera de transformer en ce *plan* dont parle Mussolini⁶³ ».

Sous le régime fasciste, écrit Ciucci, en particulier à l'approche de la grande crise de 1929, « l'hypothèse du plan est avant toute chose une image idéologique à l'appui d'une politique d'intervention publique sur le territoire qui répond dans une large mesure à une fonction anticyclique⁶⁴ ». Quoiqu'il en soit, aucun des modèles urbanistiques élaborés par les architectes ne sera entièrement réalisé, et les parties de projets qui le seront, écrit encore Ciucci, seront « celles qui ont été voulues et gérées par le capital financier, les groupes monopolistes et les forces économiques locales⁶⁵ ». La culture architecturale, incapable de produire une analyse complète des politiques d'autarcie, puis par la suite de la planification économique, toute occupée de recherche stylistique et ouverte, de surcroît, au compromis avec les exigences idéologiques des potentats politiques, servira tout au plus d'instrument rhétorique pour valoriser et légitimer l'action du capital foncier et immobilier. Les choses ne se passeront pas différemment, comme on le verra, pendant les années du *miracle économique*.

Après 1936, avec la proclamation de l'Empire et l'alliance avec l'Allemagne nazie, la recherche d'un équilibre entre la tradition romaine et les exigences et les langages du rationalisme s'avérera d'ailleurs impossible, tant le régime pèse désormais sur le travail intellectuel, et lui dénie toute prétention à l'autonomie. Il est demandé aux arts, aux lettres et à leurs prêtres de célébrer le

⁶³ CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, op. cit., p. 27

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

destin national, et d'abandonner l'inquiète recherche sur les perspectives de la modernité. Les années qui suivent 1935 sont déterminantes pour les questions qui touchent à l'architecture : en 1936 a lieu la VI^e triennale de Milan qui entérine la marginalisation de tous ces jeunes rationalistes qui n'affichent pas leur disponibilité aux nouveaux *desiderata* de Mussolini ; en 1937, paraît le programme pour l'Exposition Universelle d'Architecture qui donnera lieu par la suite à l'E42 – et donc au quartier de l'EUR à Rome. Dans tous ces cas, l'architecture italienne connaît un glissement thématique irrémédiable « de la représentation d'un État moderne [...] à la figuration du nouvel Empire romain⁶⁶ ».

Ces plans économiques ou urbanistiques, qui tendent tous téléologiquement – pour reprendre les mots de Mussolini – à *maîtriser les forces et hypothéquer le futur*, sont à l'origine d'une réalité bien plus pauvre. Il en va de même, dans les projets pour l'E42, de l'application forcée de langages auliques et classicisants faits de colonnes et d'arcs, de symétries en miroir et de rigides proportions imprimées au travertin, au marbre et au granit. Beaucoup de jeunes rationalistes ont participé aux projets pour l'EUR, en se soumettant aux exigences du régime : d'Adalberto Libera à Luigi Moretti, à Ludovico Quaroni ou au groupe BPR, mais aussi Albini, Gardella, Michelucci et Giuseppe Samonà⁶⁷ : « Par delà les charges obtenues – écrit Ciucci – le plus significatif dans cette histoire, ce sont les modifications qui vont être suggérées petit à petit aux architectes pour amener les projets vers un classicisme toujours plus accentué⁶⁸ ». Des modifications qui feront dire à Quaroni que « soit on faisait quelque chose qui plaisait à Mussolini, soit on ne gagnait pas. Et comme nous avions envie de gagner, nous avons emprunté cette voie⁶⁹ », et qui feront s'insurger Terragni qui, au moment des concours, accusera ses collègues d'arnaque aux dépens de tous les concurrents, à cause d'une bande de « paresseux et de girouettes⁷⁰ ».

Dès 1936, en somme, pointait la crise de l'architecture rationaliste dont les matériaux théoriques s'avéraient avoir peu de prise sur la réalité professionnelle. Les instruments disciplinaires n'étaient finalement guère plus que les « décorations – écrit Ciucci – d'une boîte qui aurait dû contenir les politiques d'urbanisme, les plans territoriaux, les exigences sociales et qui, une fois ouverte, se révéla vide⁷¹ ». De manière analogue, l'architecture d'après-guerre, écartelée entre la « haute culture » et la « technique professionnelle », peinera à retrouver un équilibre lui permettant de répondre aux difficiles enjeux de la *reconstruction*.

⁶⁶ *Ibid.* p. 157. Sur la VI^e Triennale de Milan, cf. p. 152-164 ; sur le plan régional du Val d'Aoste et le I^{er} Congrès d'Urbanisme cf. p. 169-176.

⁶⁷ cf. p. 188-189.

⁶⁸ *Ibid.* p. 189.

⁶⁹ *Ibid.* p. 190.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibid.* p. 197.

L'évocation du milieu de l'architecture sous le régime fasciste nous fournit en somme une *protobistoire du rationalisme architectural italien*, bien plus complexe et – du point de vue politique – moins innocente que ce que l'on pourrait penser. À l'épopée des *pionniers* du modernisme succède la pratique d'un compromis permanent entre art, langages et régime politique. *L'architecte intégral*, dans ses différentes déclinaisons, cherche à orienter la composition des contradictions sociales et urbaines, dans un rapport difficile et contradictoire avec les politiques de planification économique mises en œuvre par Mussolini. Pour ce faire, il se comporte – a écrit Ciucci – comme le « fils du caméléon, capable de porter les habits de la tradition et de paraître moderne, ou inversement d'endosser les habits de la modernité pour respecter la tradition, prêt dans tous les cas à se conformer à la modification des conditions qui lui sont faites⁷² ».

Beaucoup de ces architectes continueront à être actifs après-guerre dans la profession ou dans l'enseignement : ce seront les « maîtres » de la génération de Manfredo Tafuri. Mais si les langages, les formes – et évidemment les orientations idéologiques – qui occupent le centre du débat se modifient considérablement après 1945, la conception de l'architecte comme intellectuel universel et de l'architecture comme espace de synthèse entre art, techniques, significations politiques et capacités opératives, le tout légitimé par l'évocation d'un vague passé historique, reste inaltérée. Les termes *moderne, traditionnel, rationnel, classique* seront exactement ceux que choisira la nouvelle architecture pour encadrer les débats et les oppositions stylistiques, dans l'Italie des années 1950. Tout comme restera inaltéré le problème central dans les pratiques opératives : une conception de la ville comme un espace à réordonner ou à reconstruire, au moyen de planifications de type organiciste et harmonisante. D'un côté, donc, les langages de l'architecture, et de l'autre le plan urbain – davantage évoqué que scientifiquement analysé.

Selon Tafuri, il n'est donc pas surprenant que le second après-guerre s'ouvre, dans le champ de l'architecture italienne, par deux *exercices de style rationalistes*, dont le contenu a subi toutefois un renversement rapide : de la culture fasciste de la race et de la nation au mythe de la résistance et de l'antifascisme. Le style seul subsiste, ainsi que ses interprètes. Avec le Monument aux Fosses Ardéatines de Rome, signé par Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, Nello Aprile, Cino Calcaprina et Aldo Cardelli en 1944, et le Monument aux Morts dans les Camps de Concentration en Allemagne des BBPR en 1946, les architectes rationalistes achèvent – dira Tafuri – leur « réflexion conclusive sur le passé » et la lyrique linguistique par laquelle s'exprime ce premier bilan marque un « engagement vers la recherche d'instruments spécifiques, susceptibles de contribuer au problème de la reconstruction⁷³ ».

⁷² CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, op. cit., p. 22.

⁷³ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana (1944-1985)*, Turin, Einaudi, 2002.

Toujours du côté de la planification, Rogers déplorera, au Congrès National pour la Reconstruction Immobilière de 1945, les retards pris dans le développement d'un plan national, tandis que Zevi proposera des modèles décalqués du *New Deal* américain⁷⁴ pour faire coïncider une longue tradition disciplinaire et des choix politico-économiques élaborés « en propre⁷⁵ » par les architectes, comme d'illusoires simulations des dynamiques réelles du développement.

« Le XX^e siècle – a écrit Carlo Olmo – est marqué par une chimère [...] qui exige un plan capable de redistribuer des valeurs qui sont le résultat de processus auxquels le planificateur contribue lui aussi. L'icône inaugurale de cette aventure du XX^e siècle est, de manière presque naturelle, le plan d'urbanisme [...] représentation d'un espace anonyme qu'il serait possible de répartir équitablement entre fonctions et valeurs⁷⁶ ».

Pour garantir une certaine continuité, et sauver le patrimoine du rationalisme italien de la mésaventure de sa compromission avec le régime, les historiens de l'après-guerre réduiront la masse des hypothèses, des débats et des polémiques en réalité très divers et changeants qu'a produits l'histoire de l'architecture fasciste, en l'expression d'une simple dichotomie. Comme l'a justement écrit Ciucci, au sujet des histoires canoniques publiées entre 1950 et 1960 en Italie, les choix formels et les choix politiques seront contraints par la force des choses à l'unité, si bien que les stratégies « antirhétoriques et modernes » seront considérées « implicitement comme antifascistes et démocratiques », et inversement, « le monumentalisme et le classicisme *pompier* seront connotés comme appartenant à l'architecture fasciste⁷⁷ ». Les historiens de l'architecture, de Bruno Zevi à Leonardo Benevolo, de Reyner Banham à Nicolaus Pevsner, ont tous accredité d'une manière ou d'une autre cette reconstruction dichotomique et schématique de l'histoire des pratiques architecturales sous le régime fasciste, n'en préservant que quelques figures, au premier rang desquelles celle de Giuseppe Terragni⁷⁸. Il faut comprendre cette manifestation de partialité non seulement comme typique de la culture architecturale, mais aussi plus généralement du peu de disposition de l'Italie antifasciste et républicaine à faire les comptes avec son passé récent. Le fascisme a été considéré, notamment par Benedetto Croce et Federico Chabod, comme une déplaisante *parenthèse*, un incident politique dépassé que la longue trajectoire du progrès et de la civilisation italienne pouvait reprendre, en valorisant celles de ses figures et de ses interventions

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ OLMO C., *Architettura e Novecento*, Rome, Donzelli, 2010, p. 45.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ainsi, ZEVİ B., *Storia dell'architettura italiana*, Turin, Einaudi, 1950 ; mais aussi BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Laterza, 1960 et BANHAM R., *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge Massachusets, Mit Press, 1960 (lequel accorde une importance particulière au futurisme et à Sant'Elia) et BANHAM R., *Guide to Modern Architecture*, Princeton, Van Nostrand, 1962 ; enfin, PEVSNER N., *An Outline of European Architecture*, New York, Penguin Books, 1960, selon lequel rien d'intéressant n'advient en Italie avant la Casa del Fascio de Côme.

qui avaient su sauvegarder des valeurs positives même au cours des vingt ans du régime⁷⁹. Pour en rester à la question de l'architecture, il suffit de lire ce qu'en dit Ciucci :

« il y a fort peu d'éléments qui intègrent le patrimoine de la culture italienne de l'immédiat après-guerre : la leçon morale de Pagano, que sa fin dramatique à Mathausen élève au rang de leçon antifasciste ; la difficile personnalité de Persico, dont la mort prématurée sublime un catholicisme intégriste en crise ; les hypothèses de plan soutenues par Olivetti, dont la tendance au corporatisme est comme absoute par la fondation du mouvement *Comunità* ; le thème de l'architecture spontanée, que Pagano le premier avait identifié comme une alternative à la rhétorique fasciste [...]. Outre ces éléments, un espace d'expression s'ouvre après-guerre pour certaines figures qui déjà dans les années 1930, même si elles appartenaient à des groupes et des tendances, étaient difficilement identifiables à ces groupes ou à ces tendances⁸⁰. »

Ce qu'il importe toutefois de souligner ici, ce n'est pas tant la découverte des compromissions entre les architectes rationalistes et le régime – faits connus et relativement peu importants. Le problème qui sera au centre de la *réaction* de Tafuri, probablement au moins jusqu'à *Teorie e Storia*, c'est la *manière* dont, après la guerre, les « maîtres » de l'architecture italienne sous la houlette de Zevi, Rogers et Argan, flanqués de Ridolfi, Quaroni et Samonà, vont aborder la question : en réhabilitant les expériences et les langages *modernistes*, et en insistant jusqu'à la limite de la falsification historique sur leur opposition au régime ; ou encore en considérant fondamentalement le problème de l'architecture – et de son rapport complexe à la civilisation industrielle – par le prisme de la même *forma mentis*, des mêmes mythologies qui avaient opéré pendant les vingt ans du régime fasciste. Certes, à la rhétorique fasciste succèdera, non sans réactions et sans résistances, le choix plus résolu de l'*International Style*, et à l'impératif de célébration des destinées romaines, le thème toujours plus urgent de la planification territoriale et des besoins sociaux des plus défavorisés. Mais les structures théoriques restent les mêmes et les architectes continueront à croire en une « rationalité de la forme » capable de représenter des *valeurs politiques* – hier celles du régime, aujourd'hui celles de la société démocratique de masse.

« Ces architectes – écrit Ciucci – chercheront à retrouver une professionnalité perdue. Eux, et d'autres, vont travailler avec cette conscience d'avoir été des « clercs » ayant « trahi », mais aussi dans l'acceptation du caractère inéluctable de cette trahison. Ils avaient découvert que le professionnalisme est aussi une question de choix culturels, sociaux, politiques difficiles⁸¹. »

⁷⁹ Voir la reconstitution du débat sur les interprétations du fascisme effectuée par DE FELICE R., *Le interpretazioni del fascismo, Rome-Bari, Laterza, 1969*.

⁸⁰ CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo, op. cit.*, p. 199-200.

⁸¹ *Ibidem*.

L'architecture est toujours un problème de langage, dont il faut chercher les paramètres de contrôle dans des esthétiques à même de représenter les *valeurs* dont l'intellectuel architecte est le porteur. *De la cuillère à la ville*, l'architecture peut changer le monde, gouverner ses processus, planifier son équilibre social. L'architecte-intellectuel définit une *poétique* de l'espace, que légitime l'usage de l'histoire, et qui garantit l'harmonie de l'environnement construit par l'homme.

Ce contexte éclaire, me semble-t-il, une série de prises de positions insistantes de Tafuri : d'abord, comme on le verra, lorsqu'il plaidera pour un renouveau dans les études d'architecture; et dans un second temps lorsqu'il dénoncera féroce l'incapacité de la culture architecturale à se saisir de la question émergente de la grande métropole et de la planification urbaine. Aux yeux du jeune Tafuri, la génération des *maîtres* ne dispose pas des outils adéquats pour traiter le difficile problème des paramètres de contrôle de l'activité artistique : elle parvient tout au plus à identifier des motifs de continuité ou de crise, mais elle persiste à considérer le langage architectural *directement* comme une *institution sociale*. L'architecte-intellectuel, en somme, *simule* un ordre rationnel qu'il n'a plus qu'à plaquer sur le monde, et lorsqu'il fait cela pourtant le monde lui échappe, tout comme lui échappe la possibilité même de corroborer les différentes expériences des architectes.

En d'autres termes, pour Tafuri, le mythe de l'*architecte intégral*, dépositaire d'une mission morale et retranché dans la tour d'ivoire de la « haute » culture, empêche de situer historiquement les pratiques et les théories de la discipline et d'autre part nous livre à une lecture simpliste du débat architectural des années 1930. À la lecture d'un de ses commentaires tardifs sur Terragni, on peut s'imaginer à quel point la leçon des rationalistes italiens devait lui sembler plus profonde et subtile :

« À quel moment le langage a-t-il constitué un problème pour Terragni ? – écrit Tafuri en 1977. Depuis le projet pour la villa Staibene [...] ou le Novocomum [...] la langue semble entièrement déjà donnée. Il n'y a d'espace que pour un travail au dedans d'elle : quand bien même ce travail doit partager, séparer, rompre des liens. En dehors de ce *travail analytique*, pour Terragni, il n'y a rien : aucun « discours », aucun message, aucun « bruit ». Le dialogue est tout entier pris à l'intérieur de l'écriture architecturale ; jamais il ne déborde, jamais il ne fait polémique vis-à-vis du « monde comme il va ». Ici s'origine la profonde antipathie de Pagano pour Terragni : le moralisme du directeur de *Casabella* se heurte aux aphorismes atones – parfaitement *amoraux* – de l'architecte de Côme. Nul hasard à ce que la critique italienne se trouve si souvent en difficulté face à la figure de Terragni, répétant d'une part [...] les jugements de valeur de Pagano et tentant désespérément de l'autre de ramener son œuvre au sein de la rassurante maison du mouvement moderne⁸². »

⁸² TAFURI M., Giuseppe Terragni: subject and Mask, *Opposition*, 11, 1977, p. 1-25, [tr. it., Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Giuseppe Terragni », *Lotus*, 20, 1978, p. 5-31] maintenant repris dans EISENMAN P., *Giuseppe Terragni. Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 273.

Juillet 1960

Au milieu des années 1950, l'Italie était encore par beaucoup d'aspects une nation sous-développée, marquée dans les esprits les plus alertes par l'effondrement progressif des espoirs qui avaient suivi les luttes de libération antifasciste et antinazie. Cela se reflète, comme dans une image renversée, dans la culture politique de l'époque, surtout sur son versant catholique et libéral. Ainsi Salvatore Lupo écrit-il :

« l'image de l'Italie s'est construite à partir de deux fondements: le développement, bien sûr, mais aussi la conservation d'une image traditionnelle et rassurante de la société, des mœurs, des relations humaines, capable d'englober et d'humaniser jusqu'au pouvoir politique. Hauts-fourneaux, automobiles, trains électriques et surtout ouvrages publics formaient une carte de visite d'une extrême importance, mais pas moins toutefois que l'image d'une société qui, précisément parce qu'elle avait su se renouveler apparaissait comme stable et disciplinée. En suivant cette double directive, on pouvait reconstituer le fil qui reliait le passé, le présent et le futur⁸³. »

Pendant la période de la reconstruction, la stabilisation monétaire promue par Luigi Einaudi avait réduit le déficit de l'État et éloigné le péril d'une spirale inflationniste mais il avait aussi notablement aggravé les déséquilibres entre le Nord et le Sud du pays, avec d'épouvantables répercussions sur le taux de chômage. Pour contenir cette situation, il fut décidé de mobiliser le secteur du bâtiment, subordonné au marché financier et spéculatif. C'est ainsi que naît le plan Fanfani de 1949, qui se propose de favoriser l'emploi ouvrier par la construction de maisons à destination des travailleurs⁸⁴.

Comme le remarquera Tafuri, il s'agira plus précisément, d'endiguer le chômage grâce au secteur du bâtiment, mais en maintenant celui-ci à un niveau préindustriel : la politique de Fanfani avec l'organisme de gestion INA-Casa, qui prévoyait d'intervenir dans des zones éloignées des centres urbains afin de garantir des coûts peu élevés et de stimuler la spéculation foncière et immobilière, présupposait en définitive des matériaux et des langages « pauvres » et bon marché. Parallèlement à la Gestion INA-Casa, de grandes infrastructures furent par ailleurs financées par l'argent public au bénéfice de marchés privés – comme celui de l'automobile –, qui stimulèrent la croissance des zones métropolitaines. La gestion du développement métropolitain était, dans les faits, confiée à ce qu'on appelait le *bloc du bâtiment*, point de rencontre, dira Tafuri,

⁸³ LUPO S., *Partito e antipartito. Una storia politica della Prima Repubblica (1946-78)*, Rome, Donzelli, 2004, p. 88.

⁸⁴ Voir: Fanfani e la casa. *Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare-state : il piano INA-Casa*, Rome, ILS, 2002 ; BENEVOLO L., *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Rome-Bari, Laterza, 1970 ; FERRACUTTI G., MARCELLONI M., *La casa. Mercato e programmazione*, Turin, Einaudi, 1982.

entre « diverses strates de la bourgeoisie propriétaire et d'une alliance entre cette dernière et *La Cofindustria* [organisation patronale italienne, ndr.] à travers les réalisations de la rente foncière et ses épanchements dans le système productif⁸⁵ ».

Le retard technologique et la lenteur – pour ne pas dire la paralysie – du développement n'étaient pas endigués par les politiques économiques, exclusivement axées sur la réparation des dommages de guerre et le recours à l'intervention publique comme soutien à la spéculation privée. Les gauches même se faisaient à cette approche : réunies au sein des différents fronts populaires, opposées certes au nouveau régime dominé par la Démocratie Chrétienne, elles se consacrèrent dans les faits à une profonde action pédagogique, en orientant les intellectuels vers des finalités politiques susceptibles de connecter les masses au pouvoir, et en tentant de mettre en contact la sphère institutionnelle et économique nationale avec la sphère populaire. Comme l'a écrit Salvatore Lupo :

« La meilleure part de l'intellectualité italienne est restée aveuglée par cette réflexion qui semblait certes fournir des réponses à des débats anciens sur les retards-limites de la construction nationale. En se hissant sur les épaules de Gramsci, les communistes se relièrent à l'histoire nationale [...] Togliatti et les siens essayèrent de récupérer dans la tradition historico-culturelle nationale, des personnages, des concepts et des mots susceptibles de les sauver des extrémismes dans lesquels la guerre froide et l'isolement politique risquaient de les entraîner, et qui à court, moyen ou même long terme, puissent les aider dans la construction d'un bloc alternatif⁸⁶. »

Par ailleurs, même si l'immédiat après-guerre avait vu surgir des foyers de conflit ouvrier et paysan, à partir de 1953 et pour une décennie, les usines semblent pacifiées et les industriels n'ont plus qu'à jouir des bénéfices issus des financements de la reconstruction. À la fin des années 1950, toutefois, la situation connaît une brusque accélération :

« Entre 1958 et 1963 – écrit Ginsborg – on assista au début d'une révolution sociale [...]. En moins de deux décennies l'Italie cessa d'être un pays à forte composante paysanne, pour devenir l'une des nations les plus industrialisées d'occident. Le pays rural et urbain, mais aussi l'habitat et les modes de vie, changèrent radicalement⁸⁷. »

Parallèlement à la croissance matérielle impressionnante issue du développement productif, un autre sujet grandit, co-protagoniste de l'histoire des rapports capitalistes : la classe ouvrière. Ainsi débute une longue période durant laquelle de grands processus de modernisation

⁸⁵ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana, cit.*, p. 56; Cf. FABRI M., *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, Bari, De Donato, 1975, p. 64 et suiv.

⁸⁶ LUPO S., *Partito e antipartito, op. cit.*, p. 65-70.

⁸⁷ GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi, op. cit.*, p. 286.

et un certain bien-être alternent avec des phases dites de *conjoncture*, c'est-à-dire avec des crises économiques temporaires⁸⁸. Du point de vue politique, ces différents cycles coïncident avec l'alternance entre des *gouvernements réformateurs* et des *offensives* des forces les plus *conservatrices*, liées au Gouverneur de la Banque d'Italie Guido Carli, et à la Cofindustria. Dans ce contexte émerge la première élaboration du paradigme opéraïste, pendant que les gouvernements dits de « centre-gauche », formés par les démocrates-chrétiens et les sociaux-démocrates et regardés sans aversion par les communistes et les socialistes, étaient très intéressés par les plans de *réforme* permettant le *gouvernement des transformations en actes*.

La nouvelle culture architecturale s'engagea dès l'immédiat après-guerre dans d'intenses débats sur ces questions, en particulier celle de la reconstruction des villes : que l'on pense au travail de l'*Associazione per l'Architettura Organica* de Bruno Zevi ou à l'intense activité de publication de Giulio Carlo Argan, mais aussi aux recherches de terrain de Ludovico Quaroni ou aux leçons de Giuseppe Samonà. Mais au-delà des intentions, souvent sincères, les architectes de l'après-guerre, aux yeux de Manfredo Tafuri, *évoquaient* davantage les questions politiques qu'ils ne les mettaient en pratique. Toute cette culture semblait prise dans la « difficile dialectique entre le connaître et l'agir⁸⁹ », lorsqu'il semblait au contraire nécessaire de s'atteler sans tarder à une révision théorique approfondie de la discipline, qui soit à la hauteur des problèmes posés par le capitalisme italien. Mais, dit Tafuri, c'est exactement l'inverse qu'on fait, au prix d'une insoluble contradiction entre un engagement sincère dans la recherche d'outils spécifiques susceptibles de contribuer à la reconstruction du pays – c'est-à-dire une culture tout entière tendue vers le *nouveau* – et « des pratiques discursives qui remontent toutes aux années 1920 et 1930⁹⁰ ».

En juillet 1960, un nouveau gouvernement démocrate-chrétien arrive au pouvoir soutenu, pour la première fois depuis la Libération de 1945 par les néofascistes du Movimento Sociale Italiano (MSI), censément exclus de l'aire des pouvoirs publics. Le chef de ce gouvernement, Fernando Tambroni est décrit par Paul Ginsborg comme « un ardent défenseur de la politique de « *la loi et de l'ordre* », que son service de presse présentait non sans complaisance comme appartenant à « *cette bourgeoisie mâle et virile qui, sur les problèmes sociaux et politiques, se montre sans fard mais surtout sans peur* » [...] À partir de là, Tambroni fut irrémédiablement marqué comme un homme de droite⁹¹. Quoi qu'il en soit, le *cas Tambroni* fait bien apparaître toutes les caractéristiques du courant clérical et sécuritaire qui a accompagné, comme une ombre inquiète, une bonne part de l'histoire de l'Italie républicaine. Pour Guido Crainz, il s'agit de la première manifestation depuis la fin de la guerre d'un phénomène qui allait monter en puissance au cours

⁸⁸ Cf. DE FELICE F., *L'Italia repubblicana. Nazione e sviluppo, nazione e crisi*, Turin, Einaudi, 2003.

⁸⁹ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, op. cit., p. 5.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁹¹ GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, op. cit., p. 346.

des années suivantes : la combinaison entre le retour du *squadrisme* néofasciste « et des interférences croissantes dans le fonctionnement normal des institutions⁹² », dont beaucoup de représentants de ces mêmes institutions portent la responsabilité, et plus particulièrement dans les organes de police et les services secrets.

Ces interférences parviennent à remettre lourdement en question le système démocratique dans son rapport avec la société et les processus de modernisation en cours. La frange la plus rétrograde de la classe politique italienne affichait ainsi la crainte que le pays puisse se trouver précipité dans un *vide de pouvoir* et par conséquent à la merci des *places* dominées, disait-on alors, par les communistes⁹³. La propagande des secteurs conservateurs allait jusqu'à décrire un pays à la posture internationale incertaine, pris en étau entre le bloc soviétique et les démocraties occidentales. Que cela fût vrai ou faux, il est tout à fait évident que l'épouvantail communiste avait pour fonction de dissimuler l'enjeu réel : la gestion du très puissant processus de modernisation économique qui avait cours dans le pays. « Dans les années dont nous parlons – écrit Alberto Asor Rosa – l'Italie accomplit le plus vigoureux pas en avant, et connaît transformation la plus cyclopéenne de ses structures sociales, économiques, productives – mais aussi mentales, sociales, culturelles – depuis la chute de l'Empire romain⁹⁴ ».

En juillet 1960, le Movimento Sociale Italiano choisit Gênes, ville médaille d'or de la Résistance contre le fascisme, pour y tenir son Congrès National. Il y avait bien sûr une dose de provocation dans le choix de la capitale ligurienne, bientôt renforcée par l'annonce de la présence au congrès néofasciste de Carlo Emanuele Basile « dernier préfet de Gênes pendant la République de Salò et responsable de la mort et de la déportation de nombreux ouvriers antifascistes⁹⁵ ». La réponse de la ville ne se fit pas attendre et dès le 30 juin, les génois descendirent dans la rue pour marquer leur protestation.

La réplique du président Tambroni consista à détacher à Gênes un grand nombre de contingents de police, tandis que les manifestants créaient avec les associations de partisans un « Comité de Libération prêt à assumer le gouvernement de la ville⁹⁶ » et que d'énergiques cortèges de protestation se déployaient dans toute l'Italie. Ainsi, le Congrès du MSI fut-il reporté mais, aux premiers jours de juillet, les initiatives et les grèves contre le gouvernement se multiplièrent partout dans le pays. Tambroni gratifia alors la police d'« un permis de tirer dans les *situations*

⁹² CRAINZ G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Rome, Donzelli, 2003, p. 95.

⁹³ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁴ ASOR ROSA A., Prefazione storica, in *Le armi della critica*, *op. cit.*, p. XIII.

⁹⁵ GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, *op. cit.*, p. 347

⁹⁶ *Ibidem.*

d'urgence contre les manifestants antifascistes et antigouvernementaux⁹⁷ ». Le bilan humain fut épouvantable.

« Le 5 juillet – écrit Paul Ginsborg – la police tua un manifestant à Catane et en blessa sérieusement cinq à Licata, en Sicile. Deux jours plus tard, cinq manifestants furent abattus et dix-neuf blessés à Reggio Emilia. La CGIL [Confédération Générale du Travail, équivalent de la CGT, *ndr.*] annonça immédiatement la grève générale, qui fut massivement suivie. La police continua à tirer sur les manifestants : le 8 juillet il y eut d'autres morts à Palerme et à Catane [...] Le 22 juillet, Tambroni fut contraint de démissionner⁹⁸. »

Ceux qui ont manifesté en juillet 1960 sont surtout des jeunes, d'à peine plus de vingt ans, fils d'ouvriers, antifascistes et démocrates : les journaux les avaient surnommés les *garçons aux maillots rayés* parce qu'ils portaient des marinières achetées pour trois sous au supermarché. Les événements de juillet 1960 dans leur ensemble furent un effet de cette Italie nouvelle, qui avait grandi dans la conjoncture difficile de l'après-guerre et pour laquelle l'antifascisme et la culture de la résistance étaient moins liés à l'invocation d'une mémoire historique que tournés vers l'avenir, essentiellement contre ce que Vittorio Foa a appelé « l'asphyxie de l'Italie centriste⁹⁹ ». Ce moment est déterminant dans un pays où, comme l'a écrit Alberto Asor Rosa, « il ne semblait rien y avoir à gauche du PCI¹⁰⁰ » – aussi bien en termes politiques que culturels – et qui découvrait brusquement l'existence d'un très vaste mouvement de jeunesse, spontané et démocratique, résolu à ne pas passer sa vie entière à travailler et à courber l'échine devant un patron, et qui investissait la gauche italienne d'une nouvelle et impérieuse responsabilité. Et cela d'autant plus que ce *nouvel antifascisme*¹⁰¹ percevait les gouvernements de compromis et les différentes hypothèses de centre-gauche comme non démocratiques, au service du capitalisme monopoliste, c'est-à-dire comme des adversaires directs.

« Ce qui avait eu lieu en réalité – écrivent Nanni Balestrini et Primo Moroni – c'était un séisme souterrain qui avait bouleversé l'usine, la main d'œuvre, son âge, sa provenance et ses attributions. La seconde (et cette fois énorme) migration du Sud vers le Nord avait commencé. Une seconde génération ouvrière était en train de se former dans les tissus métropolitains. Une génération d'Italiens d'origine méridionale, arrachés à leur culture paysanne, portant souvent la mémoire des grandes défaites de l'après-guerre, et dépourvus de celle de la Résistance partisane, habitués à considérer le travail comme une « peine » et non comme une émancipation¹⁰². »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ FOA V., *Questo Novecento*, Turin, Einaudi, 2009, p. 266.

¹⁰⁰ ASOR ROSA A., Prefazione storica, in *Le armi della critica*, *op. cit.*, p. XI.

¹⁰¹ FOA V., *Questo Novecento*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁰² BALESTRINI N., MORONI P., *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* [1988], Milano, Feltrinelli, 1997, p. 26.

Jusqu'à là, le désir de transformation des rapports de force et le rêve de la révolution *venue de l'est*, s'étaient exprimés dans les groupes dirigeants socialistes et communistes (partis et syndicat) sous l'aspect de l'idéologie de la *voie italienne vers le socialisme*¹⁰³. Un pacte avec les secteurs « les plus avancés » de la bourgeoisie et de l'industrie devait « garantir la reprise économique et productive sous l'égide du système des partis et dans le respect des sphères d'influence des deux superpuissances américaine et soviétique¹⁰⁴ ». Il en découlait une disposition culturelle des groupes dirigeants de la gauche, entièrement axée sur l'idéologie du travail, de la planification et du développement, c'est-à-dire sur « la conviction de constituer la partie saine et productive de la Nation – par opposition à la bourgeoisie, tenue pour corrompue, incapable et parasitaire¹⁰⁵ ». Cette disposition progressiste et populiste était renforcée par la proposition qui dominait le débat idéologique national : l'historicisme – crocien dans la culture libérale et catholique, gramscien dans la sphère communiste¹⁰⁶. La culture de la Résistance se cristallise donc autour d'un certain nombre d'objectifs politiques, qui peuvent se résumer, selon Asor Rosa, dans l'hypothèse d'une « démocratie représentative, nourrie de fortes préoccupations sociales : liberté, justice, dépassement des traditionnels goulets d'étranglement dans les domaines économique et politique [...] Mais le choix prévalent est sans aucun doute celui qui vise à contenir la poussée populaire dans les limites requises par la nécessaire alliance entre différentes couches sociales¹⁰⁷ ».

Au fond, comme l'a écrit Rossana Rossanda, la récente alliance antifasciste et le cadre international posé par la guerre froide interdisaient aux partis du mouvement ouvrier de formuler toute critique radicale, ou d'ordre général. Les communistes, écrit Rossanda, comme la majorité des socialistes « stigmatisaient les réformistes mais leur programme n'était pas différent du leur, même s'il affichait un sens aigu du conflit contre ce qu'ils appelaient 'la réaction prémoderne du capital italien'¹⁰⁸ ». La lutte politique, l'initiative sociale, le conflit ouvrier étaient ainsi ramenés aux revendications circonstanciées et immédiates des travailleurs, qu'il s'agissait toujours de renvoyer au travail parlementaire, seul susceptible de transformer les rapports de force entre les classes. « Dans cette perspective politique, – écrit Asor Rosa en 1965 – la classe ouvrière devient une fraction [...] du peuple italien¹⁰⁹ », et de cette déformation idéologique dépend le devoir *national* auquel on la destine, qui combine la sauvegarde des valeurs spirituelles du peuple et la lutte contre l'arriération socio-économique du pays.

¹⁰³ Cf. GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi, op. cit.*, p. 47-64 et 92-157.

¹⁰⁴ BALESTRINI N., MORONI P., *L'orda d'oro, op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ ASOR ROSA A., *La Cultura*, in *Storia d'Italia dall'unità a oggi, cit.*, p. 1584-1649.

¹⁰⁷ ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo, op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁸ ROSSANDA R., *Un insperato tutto di ragione*, dans FORTINI F., *Saggi ed epigrammi*, Milan, Mondadori, 2003, p. XVII.

¹⁰⁹ ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo, op. cit.*, p. 131.

Mais cette confiante ouverture à la démocratie pouvait-elle justifier la présence au gouvernement de néofascistes et de monarchistes, ou bien cette situation n'était-elle pas plutôt révélatrice des limites d'une culture politique fondée sur la fausse certitude de la neutralité des institutions¹¹⁰ ? Il faut ajouter à cela que le rapport entre les institutions historiques de la gauche italienne et les nouvelles générations avait déjà été mis à mal par un certain nombre d'événements survenus peu avant juillet 1960 : d'abord l'effondrement du mythe de l'Union Soviétique lors de l'invasion de la Hongrie en 1956, mais aussi sur le plan national, la défaite des listes des syndicalistes communistes et socialistes aux élections des commissions internes de la FIAT en 1953, épisode révélateur de la crise qui affectait le rapport de la classe ouvrière aux organisations de la gauche.

« Au tournant entre les années 1950 et 1960 – écrit Rossana Rossanda – on a vu surgir des luttes et des sujets sans et même contre les partis, comme des geysers sur une terre en ébullition. C'étaient de gros fragments de la classe ouvrière et une jeune intellectualité [...] très savante. [...] La société se fissurait suivant ses failles internes, finalement par classes. Le pays semblait traversé d'une vague sans précédent¹¹¹. »

Suite aux événements de Gênes, outre les morts et les blessés, des centaines de personnes seront incarcérées et traitées par la magistrature italienne comme de dangereux subversifs. Ce sont ces personnes qui ont payé pour l'aspiration, jamais assouvie, de la bourgeoisie italienne à la solution d'ordre incarnée par le gouvernement Tambroni. Quoi qu'il en soit, les événements de juillet 1960 ne laissèrent pas seulement les stigmates de la répression. Il apparut clairement au contraire que, précisément le mois où Manfredo Tafuri obtenait son diplôme et comme le remarque justement Ginsborg, « toute tentative de virage autoritaire, toute attaque contre les libertés constitutionnelles allaient se heurter à l'opposition d'un gigantesque, d'un incontrôlable mouvement de masse, dont les forces communistes allaient être une composante importante mais certainement pas unique¹¹² ». Dès lors il importe, pour lire ce qui suit, de garder toujours ce climat à l'esprit.

Tafuri, qui n'avait jusque là jamais envisagé de s'inscrire à un parti politique, change d'avis juste après les événements de juillet 1960 : « Après Tambroni et d'autres épisodes de ce genre – dit-il à Luisa Passerini – nous avons senti qu'on ne pouvait pas continuer sans s'inscrire à un parti. Beaucoup d'entre nous ont choisi le Parti Socialiste¹¹³ ». Les raisons de ce choix n'ont rien de

¹¹⁰ GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi, op. cit.*, p. 59.

¹¹¹ ROSSANDA R., *Un insperato tutto di ragione, art. cit.*, p. XX.

¹¹² GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi, op. cit.*, p. 59.

¹¹³ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, entretien avec Manfredo Tafuri pour l'Art History Oral Documentation Project, Los Angeles, Getty Center for the History of Art and Humanities, University of California Oral History Program, 1993, republié dans *Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment*, numéro spéciale de *Any*, Cynthia C. Davidson (dir.), 25-26, 2000, p. 26.

mystérieux. Tafuri ne vient pas d'une tradition communiste mais plutôt laïque-républicaine. Depuis ses années d'étudiant, il a déjà eu plusieurs fois l'occasion de prendre ses distances avec ses collègues les plus liés au PCI. Enfin, le PSI de l'époque était une force vive, où l'on s'essayait à une lecture désenchantée du soi-disant *miracle économique*. Certains intellectuels importants y militaient, comme Lelio Basso, Gianni Bosio ainsi que plusieurs jeunes rédacteurs des *Quaderni Piacentini* ou Raniero Panzieri, qui lancera, d'ici peu, la revue opéräiste *Quaderni Rossi*.

L'étudiant

Comme l'a justement suggéré Giorgio Ciucci, les années 1950 et le début des années 1960 ont donc été fondamentales pour Tafuri¹¹⁴ : c'est à ce moment qu'ont pris forme les questions et les problèmes auxquels il a tenté de répondre toute sa vie.

« Lorsqu'il était étudiant – écrit Tafuri en parlant de lui à la troisième personne – il avait fait partie de groupes radicaux qui protestaient contre l'arriération et la très mauvaise qualité de l'enseignement, en promouvant des activités encore inédites dans l'université italienne de l'après-guerre. De façon polémique, il présenta à la commission des diplômes, encore constituée de vieux universitaires compromis en leur temps avec le régime fasciste, une thèse d'Histoire de l'Architecture et non pas, comme c'était l'usage, l'élaboration d'un projet¹¹⁵. »

Ce geste irritant de présenter une thèse *écrite* en lieu et place de l'élaboration d'un projet me semble fondamental : il est courant, dans les études tafuriennes, de voir dans cet épisode l'origine de sa vocation pour l'histoire. Il ne fait pas de doute que la thèse de Tafuri ait été un instrument conflictuel, visant l'anti-intellectualisme qui sévissait alors à la Faculté d'Architecture de Rome. Aux professeurs qui demandaient de se débarrasser de ses livres, Tafuri répond en cassant son crayon et en repoussant la table à dessin. Un geste qui fait apparaître tout le dégoût qu'éprouve l'étudiant à l'égard d'une institution où l'on enseignait exclusivement à *composer* en style, comme s'il s'agissait de reprendre un canon métahistorique, un *standard* universel et intemporel, et qui conférait au *projet* – sans la moindre critique soigneuse des prémisses théorico-culturelles de la discipline – le pouvoir de générer des solutions magiques.

Dès ses années de lycée, le jeune Tafuri avait montré de l'intérêt pour l'histoire de l'art et la philosophie. Au cours de ses visites fréquentes dans les musées romains, il se découvrit une passion pour le Titien, Raphaël, le Corrège et Michel-Ange. Dans le long entretien autobiographique qu'il accorde en 1994 à Luisa Passerini, Tafuri raconte que, jeune homme, il

¹¹⁴ CIUCCI G., *Gli anni della formazione*, art. cit., p. 12.

¹¹⁵ TAFURI M., *Autobiografia*, cit., p. 106.

n'était pas rare qu'il s'arrête plusieurs heures pour reproduire les toiles admirées aux Musées du Vatican : « Je me demandais – dit Tafuri – ‘si je ne parviens jamais à peindre comme ces maîtres, pourquoi est-ce que je peins ?’ Peut-être est-ce pour cela que je suis devenu historien. Comme je ne savais pas quoi faire ni quel type d'action entreprendre, j'ai choisi de réfléchir sur les actions des autres¹¹⁶ ». Il faut également souligner ce que Tafuri doit à l'art contemporain, rencontré dans les pages du *Peinture et Société*¹¹⁷ de Pierre Francastel, un texte qui jouera un rôle fondamental dans les années suivantes pour la diffusion du paradigme rationaliste.

Dans le champ de la philosophie, Tafuri fut marqué par les leçons de son professeur de lycée, Bruno Weidmar, un socialiste qui lui fit découvrir Kant, Marx et le pragmatisme américain ; et plus tard par les émissions radiophoniques d'Enzo Paci qui suscitèrent sa lecture de Sartre et Camus, Husserl et Heidegger. Enzo Paci, dont la grande idée était de faire se rencontrer marxisme et phénoménologie, a été un des exemples de cette figure philosophique antihistoriciste en opposition ouverte avec le style de pensée dominant dans l'université italienne. Un autre acteur de cette polémique évoluait justement dans le contexte romain. Au cours de ces années, à La Sapienza, un certain nombre de jeunes gens avaient pu assister à la scandaleuse *leçon* de Galvano Della Volpe – capable de marquer le vaste champ de la culture marxiste du bistouri de son anti-idéalisme. Le Marx de Della Volpe était étrange et puissant. Il ne le faisait pas remonter à Hegel mais à Kant, et s'adonnait ensuite à une relecture radicale des problèmes philosophiques actuels, en opposition ouverte avec la tradition crocienne et gramscienne¹¹⁸.

C'est avec Della Volpe que Tafuri apprendra à considérer les langages artistiques certes dans leur polysémie mais aussi en « reconnaissant aux structures figuratives une logique spécifique, un caractère systématique, qui exige une auto-vérification¹¹⁹ ». Dans sa *Critica del gusto*¹²⁰, Della Volpe invite en effet à regarder les productions artistiques – y compris les langages de l'architecture –, en libérant le jugement de toute facile considération sociologique, et en cherchant ce qui se *dissimule* à l'intersection de la structure de l'œuvre et de l'histoire de la discipline à laquelle elle appartient. Il s'agit en somme de distinguer radicalement l'évaluation linguistique et formelle et la vérification politique, c'est-à-dire les hypothèses éthico-idéologiques que des formes artistiques données se présupposent comme contenu. Cela permettra à Tafuri d'engager « une réflexion spécifique sur l'objet architectural¹²¹ ».

¹¹⁶ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, art. cit., p. 12.

¹¹⁷ FRANCASTEL P., *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique: de la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951. Cf. LUPO G., DAGUERRE M., *Entrevista con Manfredo Tafuri*, dans *Materiales*, 5, Buenos Aires, PEHCH-CESCA, Mars 1983 – <http://www.BazarAmericano.com/arquitectura/materiales>, p. 7.

¹¹⁸ Cf. ALCARO M., *Dellavolpismo e nuova sinistra*, Bari, Dedalo, 1977.

¹¹⁹ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, Rome-Bari, Laterza, IV ed. it., 1976 [I ed. 1968, II ed. it., 1971; ed. fr. Tafuri M., *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976] p. 236.

¹²⁰ DELLA VOLPE G., *Critica del gusto*, Milan, Feltrinelli, 1960.

¹²¹ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, op. cit., p. 236.

Inscrit en 1953 à la Faculté d'Architecture de Rome, le jeune Tafuri « était un lecteur vorace – se souvient Giorgio Ciucci – comme s'il se sentait l'obligation d'être au courant de tout ce qui entrait dans le champ du débat culturel¹²² ». Indubitable est l'influence de Giuseppe Samonà, notamment avec son livre *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, paru en 1959, et de Nathan Rogers avec *l'Esperienza dell'architettura*, paru en 1958¹²³. Mais Tafuri vient à l'architecture principalement à travers les premiers textes de Bruno Zevi et Giulio Carlo Argan, qui étaient d'extraordinaires exemples, dit-il, pour analyser « le point d'intersection entre histoire, philosophie, et histoire de l'art [...]. À travers Zevi et Argan, sur Borromini, [...] j'ai commencé à comprendre qu'on pouvait lire l'architecture comme un fait humain, une histoire du travail humain et de la religiosité subjective¹²⁴ ». Même lors de la polémique qui, plus tard, l'opposera à Zevi, il reconnaîtra toujours l'importance de cette *grande perspective* proposée par le maître¹²⁵.

De la leçon d'Argan, dont il salua toujours la justesse d'appréciation, il apprend plus particulièrement à porter attention aux années 1930, à voir dans le lien entre architecture et politique sous la République social-démocrate de Weimar, le moment où toutes les prémisses du modernisme sont soumises à une rude vérification par l'histoire politique. Argan montre qu'une bonne part des espérances liées au progrès de la raison dans l'histoire avaient déjà sombré, submergées par le nazisme d'abord, par la société de marché ensuite. Après les années 1930, écrit Argan, il reste « le drame de la survie physique du monde bourgeois à ses idéaux de civilisation. Rappelée par l'ambiguïté de ce rêve poétique [...] à la réalité de ses intérêts matériels menacés, cette société est entrée dans la phase la plus terrible de son mal, elle s'est plongée dans le réalisme de la violence et du sang¹²⁶ ».

L'idéologie européenne des lumières découvrait ainsi, de manière tragique, sa propre dialectique¹²⁷ : pourtant la raison, disposée à se frotter au social, reste chez Argan l'ultime méthode salvatrice, la dernière plage, « un mythe – poursuit Argan – clos et amer qui porte en lui les germes du doute et de la désillusion. C'est vraiment la dernière carte, celle que l'on joue en sachant qu'on perd¹²⁸ ». Rien n'est pensable pour Argan, hors du cadre de la rationalité européenne, quand bien même elle est profondément en crise : rien n'est possible que le repli vers des vérités intangibles, vers les préjugés et les *idoles* de l'obscurantisme et de la folie.

En 1954, la maison d'édition Einaudi publie *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno, et elle réédite en 1958 sa *Philosophie de la nouvelle musique* (1948). En 1962, Renato Solmi rassemble

¹²² CIUCCI G., Gli anni della formazione, *art. cit.*, p. 20.

¹²³ Cf. SAMONA G., *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Rome-Bari, Laterza, 1959 ; NATHAN ROGERS E., *Esperienza dell'architettura* [1958], Skira, 1997.

¹²⁴ PASSERINI L., La storia come Progetto, *cit.*, p. 15-16.

¹²⁵ HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, *op. cit.*, p. 76-78.

¹²⁶ ARGAN, G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turin, Einaudi, 1951, p. 29. [tr. fr. Denoël, 1979].

¹²⁷ Cf. HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Groningen, RuG, 2005, p. 57.

¹²⁸ ARGAN, G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, *op. cit.*, p. 28.

dans le volume *Angelus Novus* différents écrits de Walter Benjamin, tandis qu'Umberto Eco diffuse les analyses sémiotiques de Roland Barthes et l'esthétique de Max Bense¹²⁹. Ces événements éditoriaux eurent un retentissement important sur la culture de la gauche italienne. Le jeune Tafuri en fut durablement marqué¹³⁰, et il commença à articuler en cheminant parmi ces textes sa propre approche. À la même période, il lit les essais historiographiques de Delio Cantimori, qui lui sont essentiels à la fois pour réinterpréter la Renaissance et pour se tenir à jour des développements contemporains de l'historiographie française¹³¹. Mais la rencontre entre ce jeune et vorace lecteur et les cours de la Faculté d'Architecture fut « terrible » :

« Tous les professeurs qui enseignaient les matières les plus importantes étaient fascistes – se souvient Tafuri. Il y avait Enrico Del Dubbio, un homme vraiment stupide [...]. Et puis il y avait Ballio Morpurgo [...] qui avait détruit toute la zone de l'Augusteo [...] pour construire cette horrible place de style fasciste [...]. Et aussi Vincenzo Fasolo qui était professeur d'Histoire de l'art et de l'architecture – un autre fasciste qui ne venait jamais en cours, et quand il venait il se mettait à hurler. Il ne nous a jamais montré une seule pièce d'architecture, et il ne nous a jamais rien dit de l'histoire. Il dessinait de grands diagrammes au tableau pour nous montrer combien nous étions stupides [...]. C'étaient nos professeurs. Le principe était que l'architecture contemporaine ne devait pas entrer dans le cursus. Elle était considérée comme une hérésie. Le plus grand choc, je l'ai reçu au cours de dessin [...] quand Carlo Domenico Rossi commença sa première leçon en proclamant : 'à partir de maintenant, jetez vos livres. Prenez votre crayon ce sera votre seul outil'¹³². »

Contre ce désolant état des choses, le jeune Tafuri mit sur pied, avec Luigi Piccinato, Sergio Bracco et Vieri Quilici – tous liés à la revue laïque et progressiste *Il Mondo* de Mario Pannunzio et Antonio Cederna – le GAM (Gruppo Assistenza Matricole) et l'ASEA (Association des Étudiants en Architecture), deux expériences d'autoformation qui allaient permettre d'organiser des débats sur des thèmes d'actualité (les conférences sur Adolf Loos et le groupe BBPR sont restées dans les mémoires) ou de parler aux étudiants de première année du scandaleux « Mouvement moderne ». Entre 1956 et 1961, Tafuri fait plusieurs voyages en Europe pour aller voir les réalisations des maîtres de l'*International Style*. C'est la visite à la chapelle de Ronchamp qui le marquera le plus : il y verra le signe de l'effondrement du rationalisme et des espérances que Mouvement Moderne avait placées dans l'idéologie des Lumières¹³³. On lui doit les notices de l'*Enciclopedia Italiana* sur Philip Johnson, Le Corbusier, Mies, Rietveld, Saarinen et

¹²⁹ ECO U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.

¹³⁰ HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, op. cit., p. 77-78; ADORNO T. W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Payot, 1980, [tr. it. Einaudi, 1954] et *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], Paris, Gallimard, 1962. [tr. it. Einaudi, 1958] ; BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Turin, Einaudi, 1962.

¹³¹ Cf. CANTIMORI D., *Studi di Storia*, Turin, Einaudi, 1959.

¹³² PASSERINI L., *La storia come Progetto*, art. cit., p. 17.

¹³³ HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, op. cit., p. 58.

Ignazio Gardella, Mario Ridolfi et Bruno Zevi, toutes parues en 1961, en même temps que la révision de l'entrée *Architecture* précédemment rédigée par Argan¹³⁴. À l'université, Tafuri et les autres étudiants du GAM, désormais familiers des thématiques et des questions liées au rationalisme architectural, organisaient des cours alternatifs aux enseignements traditionnels :

« Certains se rappellent encore Tafuri étudiant – écrit Giorgio Ciucci – qui commença la catéchisation en montrant [...] une photo de la Red House de Philip Webb pour William Morris et en affirmant : ‘celle-ci est reconnue comme de l’architecture moderne mais elle n’en est pas parce que de l’équation à n inconnues, elle en résout n-2’ ; puis, devant la Maison du Peuple de Horta : ‘celle-ci est reconnue comme de l’architecture moderne mais elle n’en est pas parce que de l’équation à n inconnues, elle en résout n-1’ ; enfin, devant le bâtiment du Bauhaus de Gropius : ‘voilà, ça c’est de l’architecture moderne. Alors qu’est-ce que c’est que l’architecture moderne ? C’est vous qui allez le dire’, et il laissa les jeunes étudiants débattre pendant deux mois de ce qu’il avait pu vouloir dire¹³⁵. »

C'est dans le cadre des initiatives du GAM et de l'ASEA¹³⁶ que Tafuri et ses camarades lancèrent en 1958 la première occupation du département d'architecture, contre le *numerus clausus*, suivie d'une deuxième en 1963, trois ans après son diplôme, contre l'arriération de l'enseignement¹³⁷. Face à eux se tenait le directeur du département, Saverio Muratori, « un intellectuel opposé à tout ce qui était moderne [...] et qui pour cette raison devint notre adversaire. Il refusait de parler avec nous – dit Tafuri – au nom du principe de la liberté d'enseignement, et nous lui opposions le concept de la liberté d'enseignement *et d'apprentissage*¹³⁸ ».

Les mouvements de contestation à l'Université de Rome, qui allaient se poursuivre au cours des années suivantes, furent durement traités par le gouvernement. C'est à la Faculté d'Architecture de Rome que fut tué en 1966 l'étudiant socialiste Paolo Rossi, 19 ans, à l'occasion d'une rixe avec des militants néofascistes¹³⁹. Après cet événement dramatique, la contestation ne s'arrêta pourtant pas et la pression des groupes étudiants appuyés par Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan et Ernesto Nathan Rogers parvint tout de même à obtenir un renouvellement significatif de l'enseignement¹⁴⁰ : d'abord à travers l'organisation des cours « parallèles », puis en 1968 avec

¹³⁴ Voir les entrées écrites par Tafuri dans l'*Enciclopedia di Scienza, Lettere e Arti, Terza appendice 1949-1960*, I, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961 : « Johnson, Philip », p. 890 ; « Le Corbusier », p. 973 ; « Mies van der Rohe, Ludwig », Vol. II, p. 110 ; « Rietveld, Gerrit Thomas », Vol. II, p. 612-613 ; « Saarien, Eliel », Vol. II, p. 643 ; « Gardella, Ignazio », Vol. I, p. 699 ; « Ridolfi, Mario », Vol. II, p. 610 ; « Zevi, Bruno », Vol. II, p. 1146.

¹³⁵ CIUCCI G., *Gli anni della formazione*, op. cit., p. 20.

¹³⁶ Voir ASEA, Manifesto, dans *L'Architettura. Cronache e Storia*, 45, 1959 et Gli studenti di architettura contro il Piano Regolatore. Dichiarazione ASEA, dans *Il Tempo*, 21 novembre 1959, p. 5.

¹³⁷ Cf. CRAINZ G., *Il paese mancato*, op. cit., p. 208-216.

¹³⁸ PASSERINI L., La storia come Progetto, art. cit., p. 18. Soulignons au passage qu'au cours de ces années, Paolo Portoghesi fut un pédant admirateur de Muratori – et que Tafuri lui sera opposé, non seulement par le mérite mais aussi pour l'obtention d'une chaire à Milan à la fin des années 1960.

¹³⁹ HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, op. cit., p. 64. Cf., Crainz G., *Il paese mancato*, op. cit., p. 213.

¹⁴⁰ Cf. Relazione introduttiva al dibattito sulla didattica di S. Muratori (M. Tafuri e G. Piccinato), dans l'article de ZEVİ B., Si accordano su un punto : è meglio il meretricio, in *L'Architettura. Cronache e Storia*, IV, 57, 1960, p. 148-149.

l'arrivée à Rome de Zevi et de Piccinato – en provenance de Venise, ainsi que de Ludovico Quaroni – qui arrivait de Florence. Tafuri lui-même fut engagé à cette période comme assistant aux cours de Composition architecturale de Saul Greco d'abord, puis d'Adalberto Libera, et enfin de Quaroni.

Dans le même temps, Tafuri s'engage avec l'AUA (Associazione Urbanisti e Architetti) – avec Leonardo Benevolo, Mario Manieri Elia, Carlo Melograni et Arnaldo Bruschi – dans la longue bataille sur le Plan d'urbanisme de Rome. Autour de 1960, justement, l'Institut National d'Urbanisme avait proposé d'introduire une nouvelle législation fondée sur le principe de la propriété publique des sols. Ce projet avait suscité l'attention des jeunes architectes qui y voyaient un outil propice pour mener des réformes au moins à l'échelle urbaine, au niveau des villes. Mais l'AUA était en profond désaccord avec l'INU, parce qu'elle était fondamentalement hostile à l'entrée de commanditaires et d'adjudicataires privés dans la gestion des plans d'urbanisme : « Pour nous – dit Tafuri – qui étions des puristes, l'adjudicataire était l'ennemi¹⁴¹ ». La proposition de l'INU déboucha par la suite, à partir de 1962, sur une procédure législative complexe à l'initiative du ministre Fiorentino Sullo.

Dans le débat sur les *centres directionnels* et la *ville territoire*, lancé par Rogers dans *Casabella Continuità*¹⁴², Tafuri en appelle, contre l'académisme rigide dont il avait fait l'expérience à Rome, à un renouveau des études et des programmes qui rompe avec le « fractionnement en pseudo-spécialités » des architectes et des urbanistes¹⁴³. Mais dès ce moment, on perçoit au cœur des protestations du jeune Tafuri la question de l'engagement idéologique des architectes, qu'il s'agit d'analyser par le biais d'une recherche historique soigneuse et approfondie :

« L'absence d'engagement idéologique et d'usages démocratiques – écrivent Manfredo Tafuri et Massimo Teodori en 1960 – et la parcellisation des questions amènent l'expression architecturale à se replier sur la grammaire des styles, peu importe alors qu'ils soient antiques, modernes ou revivalistes, puisque l'intérêt exclusif pour les aspects formalistes de la question architecturale les rend indépendants des contenus auxquels ces formes ont donné naissance en exprimant la réalité ou les aspirations d'une période donnée¹⁴⁴. »

¹⁴¹ PASSERINI L., La storia come Progetto, *art. cit.*, p. 26.

¹⁴² TAFURI M., TEODORI M., Un dibattito sull'architettura e l'urbanistica italiane, dans *Casabella Continuità*, 241, 1960, p. 58 ; TAFURI M., PICCINATO, G., QUILICI, V. (pour le studio AUA de Rome), La Città Territorio – verso una nuova dimensione, dans *Casabella Continuità*, 270, 1962, p. 16-25 ; TAFURI M., Il PR non è un disegno, dans *Casabella continuità*, 279, 1963, p. 45 ; TAFURI M., FATTINANZI E. (pour le studio AUA de Rome), Un'ipotesi per la città-territorio di Roma, strutture produttive e direzionali nel comprensorio pontino, dans *Casabella Continuità*, 274, 1963, p. 26-37 ; TAFURI M., Partecipazione al dibattito sulle tendenze attuali dell'architettura, dans *Casabella-Continuità*, 289, 1964, p. 9-11.

¹⁴³ Cf. VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, Rovereto, Zandonai, 2012, p.176-183.

¹⁴⁴ TAFURI M., TEODORI M., Un dibattito sull'architettura e l'urbanistica italiane, *art. cit.*, p. 58.

À l'appel de Rogers et de sa revue, le jeune Tafuri répond donc en proposant, comme l'a bien souligné Antony Vidler, « une approche qui intègre les questions d'urbanisme et d'architecture, fondée sur la méthode historique¹⁴⁵ ». Plus globalement, on peut dire que Tafuri pose au centre du débat deux questions étroitement liées. D'une part il aborde de front le problème de la planification à grande échelle et celui des nouvelles méthodes d'intervention que ce changement d'échelle allait inévitablement générer¹⁴⁶ ; d'autre part, préfigurant le thème central de sa recherche, il propose de partir d'une « réexploration systématique [...] des fondements théoriques du Mouvement moderne¹⁴⁷ », à travers, par exemple, une relecture de la pensée de William Morris et de l'urbanisme d'Ernst May¹⁴⁸. Selon Tafuri, pour aborder la question du Plan, il faut avant soumettre à vérification l'actualité de ce qu'on a appelé la *méthode rationaliste*¹⁴⁹.

« Les écrits de Tafuri – remarque Giorgio Ciucci – sur les centres directionnels et la ville territoire insistent sur l'engagement politique et gestionnaire auquel avaient été appelés les architectes en Italie avec l'avènement du centre-gauche [...] tandis que relire Morris impliquait non seulement de faire la lumière sur les contradictions et les faiblesses de sa pensée [...] mais aussi et surtout d'aborder le lien entre architecture et idéologie, en entrant dans le vif du débat en cours sur la relecture du moderne et le dépassement du rationalisme¹⁵⁰. »

On peut résumer ainsi la question que Tafuri indique comme devant être posée sans délai : comment, en tant qu'architectes, pouvons-nous interroger le lien entre la planification économique, les institutions politiques et les compétences techniques nécessaires à une intervention efficace sur le réel ? Des plans INA-Casa auxquels avait participé sans illusions son maître Ludovico Quaroni à l'humanisme bourgeois d'Adriano Olivetti ou au plan Vanoni de 1954, Tafuri voit se déployer une gauche tentative de recourir aux anciennes valeurs, toujours asservie, dans ses différentes configurations, au mythe idéologico-bourgeois du *développement équilibré*.

Pour Tafuri, à l'inverse, l'analyse peut au mieux aspirer à déstabiliser toute hypothèse iréniquement organiciste : nul hasard à ce que, au moment même où il intervient sur la ville territoire, le jeune chercheur consacre ses recherches à des « cas historiques ». Le recours à l'analyse typologique empruntée à Giulio Carlo Argan et une attention accrue portée aux

¹⁴⁵ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, op. cit., p.177.

¹⁴⁶ Cf. TAFURI M., Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma, dans *Casabella Continuità*, 264, 1962, p. 27-32.

¹⁴⁷ CIUCCI G., Gli anni della formazione, art. cit., p. 18.

¹⁴⁸ TAFURI M., Architettura e socialismo nel pensiero di William Morris, dans *Casabella Continuità*, 280, 1963, p. 35-39 ; TAFURI M., Ernst May e l'urbanistica razionalista, dans *Comunità*, 123, 1964, p. 66-80.

¹⁴⁹ Cf. TAFURI M., La vicenda architettonica romana. 1945-61, dans *Superfici*, 5, 1962, p. 20-41 ; TAFURI M., Problemi di urbanistica. Le origini dell'urbanistica moderna, dans *Comunità*, 112, 1963, p. 46-53 ; TAFURI M., Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana, dans *Zodiac, International magazine of contemporary architecture*, 11, 1963, p. 130-145 ; TAFURI M., Storicità di Louis Kahn, dans *Comunità*, 117, février 1964, p. 38-49.

¹⁵⁰ CIUCCI G., Gli anni della formazione, art. cit., p. 16.

déséquilibres qui sous-tendent les politiques de planification concourent à mettre en lumière un certain nombre d'événements architecturaux « spécifiques », pour souligner leur capacité à créer, dans les tissus urbains, des moments critiques et des discontinuités. C'est pour cela que Tafuri fait coexister le débat « contemporain » sur les centres directionnels et la ville territoire, et des études historiques apparemment très lointaines, consacrées à des fragments urbains répertoriés dans le temps long de l'histoire moderne. C'est le sens, par exemple, de son article sur la *première rue de la Rome moderne*¹⁵¹ – via Nazionale à Rome, 1871 –, de sa recherche sur l'extension baroque de la commune médiévale de Sassuola¹⁵², ou de son essai sur le Palais des Ducs de Santo Stefano et la Badia Vecchia de Taormine¹⁵³.

Antony Vidler et Giorgio Ciucci ont tous deux souligné l'importance de ces premiers essais du jeune Tafuri – tout à la fois historien et urbaniste : pour eux, dès cette époque, la mise en évidence de « moments de crise dans l'histoire, qui interrompent des continuités apparemment fondamentales¹⁵⁴ » est un élément déterminant pour l'analyse.

« Il existe – écrit Tafuri en 1962 – dans l'histoire de l'architecture et de l'art en général, des moments particuliers ou des 'cas' isolés qui assument une valeur critique déterminante pour la compréhension de cycles culturels entiers. Nous voulons parler de bâtiments ou de productions stylistiquement unitaires, qui semblent correspondre à un point de passage, à un moment de crise, dans une culture parvenue à un haut degré de maturité et qui, justement dans ce moment de plus grande intensité sent confusément l'exigence de son propre dépassement, qui ressent le besoin de mettre à l'épreuve sa propre cohérence historique, en donnant naissance à des œuvres qui rassemblent en elles les horizons complémentaires d'expériences diverses¹⁵⁵. »

Continuité et crise, donc, forment le prisme au travers duquel Tafuri regarde l'architecture. Stratégie confirmée dans son essai suivant, consacré à son maître Ludovico Quaroni¹⁵⁶, qu'il regarde comme un exemple de l'histoire complexe et contradictoire du rationalisme italien entre l'immédiat après-guerre et le début des années 1960. En analysant l'histoire personnelle d'un des principaux personnages du milieu architectural, en même temps que l'histoire du cycle culturel initié après-guerre autour de la question de la reconstruction, Tafuri s'essaie à un premier bilan critique de l'art italien. Il est significatif, à ce titre, qu'il insère le parcours de Quaroni, comme le rappelle Vidler, entre « une longue citation d'[...] Edoardo

¹⁵¹ TAFURI M., La prima strada di Roma moderna : via Nazionale, dans *Urbanistica*, 27, 1959, p. 95-109.

¹⁵² TAFURI M., L'ampliamento del comune barocco di S. Gregorio da Sassola, dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, 31, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 1961, p. 369-380.

¹⁵³ TAFURI M., Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi : Il Palazzo dei Duchi di S. Stefano e la Badia Vecchia, dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, 51, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 1962, p. 1-13.

¹⁵⁴ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, op. cit., p. 180 et CIUCCI G., Gli anni della formazione, art. cit., p. 16.

¹⁵⁵ TAFURI M., Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi, art. cit., p. 1.

¹⁵⁶ TAFURI M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milan, Edizioni di Comunità, 1964.

Persico en 1930 » – Persico qui avait proclamé la *mort* du rationalisme italien – et une autre, « tout aussi longue, de l'article fondamental de Giulio Carlo Argan sur l'architecture et l'idéologie [...]. De cette manière, Tafuri affiche ses dettes intellectuelles¹⁵⁷ ». Persico, d'une part, isolé par le régime dès les années 1930 et Argan de l'autre qui essaie de penser le destin des avant-gardes, campent donc les deux parenthèses entre lesquelles apparaît la figure de Quaroni à la fois *maître de l'expérimentalisme et promoteur désenchanté de nouvelles techniques opératives*. « La question de l'idéologie – écrit Vidler – désormais solidement ancrée au nombre de ses priorités, Tafuri se prépara à examiner historiquement un mouvement qui, ne serait-ce qu'à travers ses histoires imparfaites, de Giedion à Pevsner, avait essayé de répéter ses propres mythes¹⁵⁸ ».

On retrouve systématiquement cette préoccupation dans toutes ses études consacrées, à cette période, à revisiter l'expérience rationaliste, les histoires architecturales des années 1920 et 1930, et la naissance des avant-gardes. Ainsi Tafuri se sert-il de ses travaux sur Morris et Ruskin pour dénoncer les tentatives ingénues de trouver refuge dans des architectures de la *simulation*, où se confondent, à l'échelle urbaine, la réalité rêvée et la réalité réellement opérante¹⁵⁹. À l'opposé, pour Tafuri, l'analyse des pratiques et des langages de l'architecture allait permettre de dépasser certaines limites du rationalisme, et notamment la première d'entre elles : l'idéal de l'unité de la méthode, qu'il s'agissait de déconstruire en choisissant au contraire des méthodes différentes pour les différentes échelles qui composent la réalité professionnelle des architectes¹⁶⁰.

« Simultanément engagé – écrit Giorgio Ciucci – dans l'élaboration d'un système méthodologique adapté aux différentes échelles d'intervention, occupé à un réexamen critique du mouvement moderne, disposé à utiliser le discours historique pour dénoncer la condition présente de l'architecture et de l'urbanisme, collaborant lui-même à la rédaction de projets à l'échelle d'un bâtiment et à l'échelle urbaine, [...] le Tafuri de cette période ne semble toutefois pas confus ni dans ses idées ni dans ses fins : il est partie prenante des contradictions propres de ce moment particulier de passage¹⁶¹. »

Que ce soit clair : Tafuri ne souhaite en aucun cas réduire la discipline à un instrument à l'usage de la technocratie du plan économique. Mais il prétend en faire l'analyse contextuelle, politique et matérielle. Et il lui est pour cela indispensable de procéder à une révision globale des bases théoriques de la profession, à une réécriture complète de son histoire, afin de retrouver ensuite des marges spécifiques et réelles d'autonomie relative. Pour aborder cette tâche, il n'était pas possible d'en appeler à d'*autres* traditions. Il fallait donc, avant toute chose, faire le point.

¹⁵⁷ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ CIUCCI G., *Gli anni della formazione*, *art. cit.*, p. 18. Sur ce point cf. aussi VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁰ CIUCCI G., *Gli anni della formazione*, *art. cit.*, p. 18.

¹⁶¹ *Ibidem*.

Photographier et mettre en pièces la culture architecturale italienne des années 1960 et proposer une voie de sortie.

Le risque de l'inutilité

L'une des plus importantes *réformes manquées* du centre-gauche fut probablement celle de l'urbanisme, proposée par le ministre Fiorentino Sullo sur la base du débat lancé par l'INA et qui fut, comme on l'a vu, déterminante pour le jeune Tafuri, très engagé sur ce front avec l'AUA. Les secteurs les plus rétrogrades de la bourgeoisie italienne firent barrage à cette initiative gouvernementale en n'hésitant pas à qualifier ce processus de réorganisation du secteur du bâtiment de dangereuse et inopportune *nationalisation* du foncier. En réalité, l'enjeu était lié aux intérêts des adjudicataires et de l'industrie du bâtiment, habitués aux spéculations peu scrupuleuses. Si l'on en croit Guido Crainz, c'est la conjonction entre des intérêts économiques établis et de larges pans du pouvoir politique qui, à l'occasion du débat sur la loi Sullo, ouvre en Italie « la voie à des dérives durables [...] : la substantielle absence de règles qui est réaffirmée à ce moment concerne un bien fondamental, et influe donc de manière non négligeable sur le modèle d'acquisition des Italiens¹⁶² ». Le secteur du bâtiment italien donne donc un exemple très clair de l'enchevêtrement de pouvoirs qui a autorisé en Italie un développement volontairement déséquilibré, fondé sur le gonflement de secteurs parasites dans un cadre institutionnel de plus en plus inconsistant.

Le parcours législatif de la loi est long et tortueux, mais il est aussi l'objet de violentes campagnes de presse de la part des principaux quotidiens italiens, si bien que la réforme sera « abandonnée dans le climat très tendu de l'été 1964 : le Président de la République lui-même fera savoir qu'il ne contresignera pas une loi de 'nationalisation du logement'¹⁶³ ». Manfredo Tafuri, en dépit de son jeune âge, vit cet *échec* personnellement, au point qu'il parle de ces années entre 1963 et 1965 comme d'une période de *très forte crise*¹⁶⁴ – personnelle et collective, pourrait-on dire. La désillusion de toute une génération devant la faillite des réformes, même simplement locales, rendues possibles par les gouvernements de centre-gauche, mérite d'être regardée de près. Le sort politique fait aux questions d'urbanisme semblait alors montrer qu'il n'y avait rien à attendre des hypothèses gradualistes, correctives, ou faiblement réformistes.

Le cas de Ludovico Quaroni est pour Tafuri emblématique. Celui-ci, en effet, s'engagea immédiatement avec Mario Ridolfi dans l'organisation des suites du programme INA-Casa, en

¹⁶² CRAINZ G., *Il paese mancato, op. cit.*, p. 29.

¹⁶³ *Ibid.* p. 28.

¹⁶⁴ PASSERINI L., *La storia come Progetto, art. cit.*, p. 34-36.

particulier dans le quartier Tiburtino de Rome. Quaroni avait eu l'intuition des profondes modifications survenues dans le travail architectural et il avait senti la nécessité d'opérer directement en qualité de fonctionnaire de la planification. Mais il avait pensé résoudre le problème des déséquilibres et des contradictions politiques toujours inhérentes à la planification, *en mimant* formellement ses aspirations, dans l'illusion de pouvoir « combler » par le recours à un langage spécifique, la distance entre l'idéal du rôle social de l'architecte et les fonctions spécifiques de l'*urban planner*. Une opération abstraite qui associait des formes vernaculaires et des idéaux communautaires – avec une préférence pour des solutions décentrées par rapport au cœur de la ville – et qui tentait, en récupérant des mythes régionaux de composer une architecture *néoréaliste*, c'est-à-dire apte à *communiquer* avec les couches populaires auxquelles elle était supposée être destinée.

Le quartier Tiburtino, dit Tafuri, « tourne dédaigneusement le dos à la ville » à la recherche de la « pureté populaire et paysanne », et trouve enfin son propre langage dans une architecture « riche de motifs *strapaesani*, des balcons en fer forgé aux couvertures de toit traditionnelles, de la forme des fenêtres aux séries d'escaliers intérieurs et de coursives »¹⁶⁵. Le résultat est paradoxal : ces architectures ne parviennent à établir aucune connexion sentimentale avec « le peuple » – dont le parler est déformé et la pureté n'est qu'évoquée par des moyens technologiques et formels, ce qui les rend incompréhensible aux habitants ; mais elles n'ont pas non plus de prise sur l'explosion de la spéculation foncière et de la rente urbaine, dans la mesure où l'isolement du quartier par rapport à la ville signifie au final « un *grand oui* adressé aux forces qui font de l'isolement de la construction populaire une incitation à la spéculation, de l'arriération technologique un outil de développement pour les secteurs avancés, de l'éloquence un motif de stabilisation¹⁶⁶ ». La trajectoire du néoréalisme est, pour Tafuri, paradigmatique d'une discipline qui tente de projeter ce qui échappe à ses possibilités mêmes et qui par conséquent tente de forcer « avec l'outil du dessin » la citadelle du pouvoir capitaliste, mais qui, devant la réalité se voile la face ou se réfugie horrifiée dans une tentative d'« unifier la langue du peuple et celle des savants¹⁶⁷ ». Curieusement, il opposera d'ailleurs à ce néoréalisme architectural la trajectoire, jugée « plus pertinente », du cinéma dans les années 1960¹⁶⁸, source de « richesses plus [...] suggestives qui tendent [...] à rendre compte des nouvelles conditions de vie dans les métropoles de l'Italie

¹⁶⁵ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, *op. cit.*, p. 24-26.

¹⁶⁶ *Ibidem*. Voir aussi AYMUNINO C., Storia e Cronaca del quartiere Tiburtino, dans *Casabella-Continuità*, 215, 1957, p. 19-23 ; DAY G., Manfredo Tafuri, Friedrich Jameson and the Contestation of Political Memory, dans *Historical Materialism*, 20.1, 2012, p. 51-59 et DAY G., Strategies in the metropolitan Merz. Manfredo Tafuri and Italian workerism, dans *Radical Philosophy*, 133, September/October 2005, p. 34.

¹⁶⁷ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, *cit.* p. 101-102.

¹⁶⁸ TAFURI M., Réalisme et Architecture, dans *Critique. Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-477, 1987, p. 41.

du ‘miracle’¹⁶⁹ ». Pour ensuite élargir l’analyse à un plus vaste contexte occidental, de l’Europe à l’Union Soviétique et aux USA, où résident « les paradigmes mentaux du réalisme italien¹⁷⁰ ».

Au nombre de ses intérêts, on trouve d’ailleurs les films de Michelangelo Antonioni – en particulier *L’Avventura* (1959), *La Notte* (1960), *L’Éclipse* (1962) et *Le Désert rouge* (1964)¹⁷¹, mais aussi ceux de Godard¹⁷², de Fellini, de Visconti, et le Francesco Rosi de *Main basse sur la ville* (1963) : autant de représentations « implacables », sans pitié, de « l’aliénation de l’intellectuel¹⁷³ » dont il trouvera une expression plus formelle dans la lecture de *Verifica dei poteri* de Franco Fortini et de *Scrittori e popolo* d’Alberto Asor Rosa, tous deux parus en 1965¹⁷⁴. Cinéma et littérature sont ici les instruments qui permettent d’amorcer la critique du travail intellectuel dans le développement capitaliste dont le jeune Tafuri avait tant besoin.

Selon Tafuri, l’architecture italienne reste marqué par cette limite. Après la faillite de la tentative néoréaliste plutôt que de renoncer à sa prétention d’autonomie intellectuelle, la culture architecturale tente le chemin inverse. Avec les mégastructures, dans lesquelles « ces même savants cherchent à doter d’un langage les cellules anonymement pensantes dans lesquels, par simplicité, ils regroupent les centres du commandement¹⁷⁵ ». Ou avec les nouvelles recherches sur le langage des années 1960, signe pour Tafuri d’« un profond malaise à l’idée des limites propres à l’architecture et du trauma causé par l’autonomisation progressive du *planning* en tant que discipline¹⁷⁶ ». On peut en prendre pour exemple la Chiesa dell’Autostrada de Giovanni Michelucci (projetée en 1960-62, réalisée en 1964), située à l’entrée de l’autoroute Florence-Bologne, qui se veut une contestation définitive de la prétention moderniste à résoudre les contrastes sociaux par des moyens formels. L’église de Michelucci, en effet, au contact de la très moderne autoroute – symbole d’adéquation au présent, « présente un amas de matériaux violentés pour montrer la non naturalité du faux moderne¹⁷⁷ ».

C’est pourtant toute une tradition disciplinaire que met en pièces cette nouvelle réalité, une tradition qui avait imaginé, autour de la culture du projet, le travail de l’architecte comme fondamentalement lié à des gestes résolutoires, définitifs, c’est-à-dire capables de prévoir et de

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*. Voir aussi dans *Archithese, Realismus/ réalisme*, n° 19, 1976, les articles de Bruno Reichlin, Martin Steinmann, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Denise Scott Brown, Karel Teige ; et dans *Archithese, ‘Dirty Realism’ in der Architektur*, n° 1, 1990, les articles de Liane Lefavre, Fritz Neumeyer, Richard Ingersoll, Graham Shane, Rem Koolhaas, Miroslav Šik, Luis Fernandez Galiano, Enric Miralles, Carmen Pinós, Nigel Coates ; dans *L’Architecture d’aujourd’hui, Formalisme-réalisme*, n° 190, 1977, les articles de Bernard Huet, Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Bruno Reichlin et Martin Steinmann, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Léo Krier.

¹⁷¹ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 64.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ CIUCCI G., Gli anni della formazione, *art. cit.*, p. 20.

¹⁷⁴ ASOR ROSA A., *Scrittori e Popolo*, *op. cit.*, première édition chez Savelli en 1965 ; FORTINI F., *Verifica dei poteri. Scritti di critica delle istituzioni letterarie*, Milan, Il Saggiatore, 1965, républié dans FORTINI F., *Saggi ed Epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.

¹⁷⁵ TAFURI M., *Storia dell’architettura Italiana 1944-1985*, *cit.* p. 101.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 110.

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 102.

recomposer les contradictions dans l'harmonie du dessin. Dans le même temps, il démontre combien il est inutile, voire contre-productif, de tenter de rendre concret l'engagement des architectes en rêvant à des *îlots d'utopie réalisée*¹⁷⁸. Face au réel, l'architecture ne peut plus continuer à multiplier les actes de *séparation*, ou à *s'immuniser*, ou à exalter sa supposée autonomie¹⁷⁹. Comment peut-on penser le projet *autrement*? Comment concilier le travail des architectes avec la marche contradictoire et aporétique du néo-capitalisme? Incertitudes quant au rôle du travail intellectuel, incapacité à lire les dynamiques politiques, modification profonde de la structure même de la profession, tels sont, au cours de ces années, les éléments constitutifs de la *crise* du rôle de l'architecte dans la société italienne. Tout cela sera confirmé par la suite, note encore Tafuri, par d'incontestables données sociologiques :

« Une enquête menée à la faculté d'architecture du Politecnico de Milan pour les années 1963-69, révèle que seuls 36% des diplômés exercent réellement la profession : 57,5% d'entre eux trouvent un emploi salarié et 6,5% restent au chômage. Il faut ajouter à cela qu'au début des années 1960, environ 60% des diplômés en architecture gagnent leur vie en enseignant dans des écoles¹⁸⁰. »

Cette tendance est corroborée par un autre chiffre : sur le total des mètres cubes réalisés en Italie à cette période, seuls « 2 à 3% » sont issus du travail des architectes¹⁸¹. L'Italie du miracle économique, du *boom* du secteur immobilier, du centre-gauche et de la Reconstruction, pendant ces années où le visage des villes s'est si profondément transformé, n'a pas eu besoin des architectes. Tout cela, du point de vue de Manfredo Tafuri, implique certainement la nécessité d'une analyse politique plus rigoureuse – et, par conséquent, dépend de facteurs en partie *extérieurs* à l'architecture ; mais c'est aussi le signe incontestable d'une urgence à réfléchir sur le destin d'une discipline, sur le caractère générique du titre d'architecte dans un monde radicalement modifié par le néo-capitalisme, ce qui exige un examen approfondi des bases théoriques sur lesquelles s'appuie l'architecture.

Il faut ajouter à cela quelques éléments biographiques. La période de crise que traverse Tafuri entre 1963 et 1964 reflète bien sûr un certain « état d'anxiété » dû à la « phase d'attente d'une architecture qui erre à la recherche de nouveaux rôles, après avoir constaté l'usure des mythes anciens et récents¹⁸² ». Mais plus fondamentalement, lors de ces mêmes années, Manfredo Tafuri est en train de mûrir un choix : « ça ne m'intéressait pas de devenir architecte – confie-t-il à Luisa Passerini – ce qui m'intéressait c'était l'histoire, mais j'avais peur que l'histoire soit une

¹⁷⁸ DAY G., Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestation of Political Memory, *art. cit.*, p. 57.

¹⁷⁹ DAY G., Strategies in the metropolitan Merz, *art. cit.*, p. 31.

¹⁸⁰ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, *op. cit.*, p. 122

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibidem.*

voie de fuite, quelque chose auquel il aurait fallu que je renonce pour pouvoir agir¹⁸³ ». Et aussi: « d'un côté – rappelle-t-il – il y avait l'histoire, de l'autre la politique¹⁸⁴ ». Entre les deux : l'architecture. En 1964, quelque chose change. Une nuit effroyable, dit Tafuri, voit son destin tracé. Ce sera l'histoire, le terrain qu'il lui faudra arpenter pour forger un discours qui libère la discipline de ses illusions. Cette année-là, Tafuri visite l'exposition *Michel-Ange l'architecte*, dont Bruno Zevi et Paolo Portoghesi sont les commissaires :

« Cette exposition me fâcha beaucoup – dit Tafuri – je la considère comme un exemple de la manière dont il ne faut pas faire l'histoire. En un certain sens, on pourrait dire que mon destin a été fixé en une nuit [...], le lendemain matin j'étais décidé : je me consacrerai entièrement à l'histoire [...]. Pourquoi est-ce que cette exposition m'avait tellement mis en colère ? Parce que [...] c'était une déformation complète de la vérité historique, au service des architectes contemporains¹⁸⁵. »

Tafuri, bien sûr, n'apprécie pas l'opportunisme académique de Portoghesi, passé en très peu de temps de l'admiration inconditionnelle pour l'antimodernisme de Saverio Muratori à la voie ouverte par Bruno Zevi. Mais sa rage a aussi des raisons de fond. Avec cette exposition, écrit Tafuri, Zevi et Portoghesi font de Michel-Ange un *furieux iconoclaste* qui « par delà les siècles, tend la main aussi bien à Pollock qu'à Franck Lloyd Wright¹⁸⁶ ». Une totale absence de rigueur historiographique, dit Tafuri, au service qui plus est d'une hypothèse idéologique « d'arrière-garde¹⁸⁷ ». Plutôt que d'analyser le destin d'une discipline, les nouvelles tâches assignées à l'architecture par le développement capitaliste, la crise de la fonction de l'architecte-démiurge et l'inutilité de continuer à dispenser une formation essentiellement poétique ou rhétorique – en un mot, plutôt que d'analyser la fonction de l'architecture comme travail intellectuel – Zevi et Portoghesi proposent « une poétique faite de sublimes héroïques [...] qui pousse à endosser les habits de la fureur douloureuse comme si tout cela était une question de prêt-à-porter. [...] Un cosmétique grossièrement barbouillé sur un visage de la discipline dans un état de délabrement avancé. Et comme tout cosmétique, celui-ci sert aussi à ne pas prendre conscience des causes de cette décadence, à s'illusionner [...] plutôt que de se demander quels rôles sont requis par les nouvelles conditions qui se profilent¹⁸⁸ ».

C'est à partir de cet élan que se déploiera la polémique de *Teorie e Storia*. L'architecture est dominée, dit Tafuri, par une « éthique du perdant, de celui qui a besoin d'être défait pour chanter

¹⁸³ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, *art. cit.*, pp. 28-29

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁸⁶ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

son propre héroïsme¹⁸⁹ ». L'analyse est claire, et elle est menée d'abord sur le plan politique, puis déterminée par le rapport entre politique et travail intellectuel : « les partis de masse – écrit Tafuri – demandent des supports techniques. En l'absence de perspective de réorganisation complète du travail intellectuel, ils mobilisent des outils tombés en désuétude¹⁹⁰ ». L'histoire, la politique, la théorie, donc. Entre 1962 et 1966, Tafuri enseigne à Rome et à Milan comme assistant de Ludovico Quaroni et d'Ernesto Nathan Rogers. Ce sont des années où il publie beaucoup, et où paraissent ses premiers volumes monographiques, *L'architettura moderna in Giappone* et *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*¹⁹¹. Et puis, en 1966-67, il arrive à Palerme, comme professeur en titre.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ TAFURI M., *L'architettura moderna in Giappone*, Bologne, Cappelli, 1964 et TAFURI M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milan, Edizioni di Comunità, 1964.

DEUXIEME PARTIE

1980. *Le problème Tafuri*

Architecture et théorie

En 2000, *Architecture New York* a consacré un numéro spécial à Manfredo Tafuri¹⁹². La partie *tafurienne* de la revue est cependant précédée d'un texte de Christian Girard intitulé « Letter from Paris. French Architects say « Basta » to Theory¹⁹³ ». L'article décrit, par opposition à la situation américaine, l'*antitheoretical context* qui prévaut dans les écoles d'architecture françaises où, selon l'auteur, philosophie, théorie, éthique et politique n'ont pas leur place – sauf peut-être à être utilisés comme glossaires spécialisés ou comme précis de rhétorique « savante ». Dans l'organisation institutionnelle de l'architecture française – dans ses écoles, dans les débats et dans les colloques organisés à grand frais, on parle en somme d'une discipline technique, plus proche de l'ingénierie que des Sciences Humaines. Cette situation est, pour Girard, l'effet d'un *double bind* : *beaux-artisation* de la discipline d'une part, *minimalisme* de l'autre. « A clear symptom – écrit-il – of the tandancy to 'beaux-artization' is the return of the nonconceptual rhetoric of 'emotion'¹⁹⁴ ». Il serait presque trop facile de collationner des cas empiriques pour vérifier cette thèse de Girard. En d'autres temps, on aurait dit que, derrière la *crise de la critique* – réduite à un catalogue de citations, d'effets de style, de mots à la mode, d'hédonisme culturel, une crise bien plus profonde est à l'œuvre, celle de *l'objet même du débat : l'architecture*. Dans un tel contexte, toute tentative d'ouvrir un débat théorique sur des fondements solides est vouée à tomber dans le néant¹⁹⁵. Une situation paradoxale, selon Girard, puisqu'en contexte anglo-américain c'est précisément la philosophie française du second XX^e siècle – de Barthes à Foucault, de Deleuze à Derrida, qui fournit le *framework* intellectuel qui sert à évaluer et à définir l'épaisseur culturelle de l'activité de projet, ses implications éthico-politiques et ses pratiques innovatrices. On retrouve la même préoccupation dans un texte de Jacques Lucan, écrit quelques années plus tôt, qui constate le déclin définitif de l'architecte « intellectuel et critique » remplacé par une figure inédite qui relève à la fois de « l'architecte professionnel et manager » et de « l'architecte artiste »¹⁹⁶. En 1984 déjà, Jean-Louis Cohen dénonçait dans une étude consacrée à Manfredo Tafuri *la coupure entre*

¹⁹² *Being Manfredo Tafuri : Wickedness, Anxiety, Disenchantment*, numéro spécial de *Any*, Cynthia C. Davidson (dir.), 25-26, 2000.

¹⁹³ GIRARD C., Letter from Paris. French Architects say « Basta » to Theory, dans *Being Manfredo Tafuri, op. cit.*, p. 6-7.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁵ La dernière tentative en date en est *L'architecture en théorie, numéro spécial de la Revue d'esthétique*, Jac Fol et Christian Girard (dir.), 29, 1996.

¹⁹⁶ LUCAN J., *France Architecture 1965-1988*, Paris, Electa Moniteur, 1989.

*architectes et intellectuels*¹⁹⁷ comme étant au fondement de la perte de la pleine dimension culturelle de l'art de construire : l'ensemble des savoirs sur lesquels les architectes ont réussi à garder la maîtrise se désagrège sous les coups portés par les disciplines technico-scientifiques, ou tout au moins il perd sa centralité.

En Italie, la même tendance a été soulignée par Vittorio Gregotti¹⁹⁸, qui affirme qu'au moment même où son champ d'action s'élargit très notablement, se fait jour un processus de *destruction de l'identité disciplinaire de l'architecture*¹⁹⁹. Un mouvement paradoxal, selon Gregotti : tandis que le corps épistémologique de la discipline devient plus complexe – il intègre désormais, en plus des savoirs traditionnels comme les sciences mathématiques et physiques, la politique, la religion, les moyens techniques de la construction et les savoirs pluriséculaires dérivés de la culture matérielle, également les arts visuels, décoratifs et appliqués et les nouveaux territoires des technosciences – il semble en liquider le noyau théorique. Comme si une telle multiplicité de savoirs ne pouvait pas s'intégrer de manière rigoureuse. Pourtant, c'est précisément en force de cette nouvelle complexité pluridisciplinaire que l'architecture a élargi les limites de son champ d'action.

La question ne dépend donc pas des potentialités pratiques ou techniques, désormais presque illimitées, mais bien plutôt de la possibilité de donner un centre à la discipline, d'identifier un *point interne* qui permette à l'architecture de « réunir dans la *forme*, critique et *affirmativité* vis-à-vis du réel, de fonder des *règles* spécifiques par rapport à l'expérience qui est en train d'avoir lieu à travers ce que seule l'architecture peut dire²⁰⁰ ». Reconstruire ce *point interne* est nécessaire, selon Gregotti, pour redéfinir les possibilités *politiques* de l'architecture, qui semble à l'inverse aujourd'hui confinée « dans la fétichisation du présent absolu et le triomphe d'une posture distraite et diffuse au service du marché²⁰¹ ».

Gregotti, il convient de le spécifier, considère que *la signification politique d'un édifice ou d'un projet* ne réside pas tant « dans l'intentionnalité politique de ses auteurs mais avant tout dans la forme même de l'œuvre, dans son langage²⁰² ». Le langage du monde construit peut en effet « évoquer ce qui n'est pas [...] présent comme une possibilité concrète », révéler les différences et les conflits d'intérêt, « proposer une organisation des espaces pour la mettre à disposition de l'imagination interprétative des usages pratiques et symboliques de la collectivité²⁰³ ». De ce point

¹⁹⁷ COHEN J. L., *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*, Paris, In Extenso, 1984 (le livre est consacré à Manfredo Tafuri), nouvelle édition Bruxelles, Mardaga, 2015. Voir aussi COHEN J. L., Scholarship or politics? Architectural History and the risks of autonomy, dans *Journal of the Society of the Architectural Historians*, 67, 3, 2008, p. 325-29.

¹⁹⁸ GREGOTTI V., *Contro la fine dell'architettura*, Turin, Einaudi, 2008.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 104-105.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰² *Ibid.*, p. 128.

²⁰³ *Ibid.*, p. 129.

de vue, il devient donc fondamental de dépasser « l'incertitude qui entoure les fondements du projet²⁰⁴ » pour contrer « une situation de dégradation qui est précisément lisible dans les architectures qui remportent le plus grand succès médiatique ces dernières années²⁰⁵ ». La crise de l'architecture est donc avant toute chose, théorique.

Pour Gregotti, le refus de la théorie, engendre la *liquéfaction des territoires artistico-disciplinaires, des tâches et des fondements de l'architecture*, laquelle devient ainsi une pratique professionnelle sur laquelle aucune décision, aucune vérification n'est plus possible. Ce processus, que beaucoup ont interprété, au moins à partir de la fin des années 1970, comme une libération des forces créatives, s'est terminé par la radicale *esthétisation* de tout acte architectural. Libérés de toute indication éthico-politique, débarrassés de tout engagement civil qui ne soit pas soluble dans la rhétorique, il ne reste plus aux architectes qu'à construire des monuments à la gloire de la technique et du marché. Il convient néanmoins d'examiner ce processus dans un cadre plus général : la constitution de la science et de la technique comme corps indépendants du savoir et comme puissances politiques fondamentales de notre temps a comme séparé et isolé l'architecture des processus réels de formation de la société, en brisant les liens qui la constituaient et en la condamnant à une paradoxale marginalité. À la merci de l'« immatériel technico-scientifique », écrit Gregotti, l'architecture perd sa *durée* « dans l'abstraction de l'argent devenu finance [...] ». Toujours plus haut, toujours plus délié, toujours plus transparent, mais aussi toujours plus restreint dans la capacité à la permanence [...], telle sont les valeurs que beaucoup de ces nouveaux artistes architectes semblent vouloir célébrer²⁰⁶ ». L'imaginaire techno-scientifique indompté se traduit ici par la radicale *esthétisation* de la mentalité technocratique. En d'autres termes, Vittorio Gregotti soutient que les architectes ne se posent plus la question de comment transformer les nouvelles possibilités technologiques et scientifiques en *matériau* pour le projet architectural, et réduisant ainsi leurs projets à des *métaphores* des finalités technoscientifiques, pure propagande, pur *marketing*, rhétorique vide : esthétisation et réduction technique de la discipline coïncident.

Dans une interview accordée en 1988 à un *fanzine* d'étudiants, Manfredo Tafuri anticipait ce résultat, en affirmant que le *projet* architectural se réduisait à une plate-forme contractuelle pour emporter une commande privée. Le circuit qui allait de la conception au projet et à la réalisation de l'œuvre se fractionne ainsi et la fonction de la profession se modifie en profondeur : « je crois – dit Tafuri – que [...] tout projet qui est posé aujourd'hui sur la table n'appelle pas réalisation. Un projet est avant toute chose une plate-forme contractuelle, et en tant que tel, [...] une fois la

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 115-116.

contractualisation arrivée à son terme, il a tout simplement rempli sa fonction [...]. Je n'en suis pas sûr, et pourtant il me semble que les architectes [...] sont fort peu habitués à considérer ce qu'ils font comme une base contractuelle pour des forces qui échappent totalement à leur angle de vision ; c'est-à-dire que l'architecte est toujours l'architecte de quelqu'un, pas d'une collectivité, au contraire je dirais qu'il est toujours davantage l'architecte de tel groupe, de tel commanditaire, de telle entreprise, comme un avocat²⁰⁷ ». Il devient alors impossible de redéfinir les frontières d'une théorie du projet, de discuter des caractéristiques et des modalités de la relation entre l'architecture et les autres disciplines – ingénierie, sciences humaines, informatique, arts, - car on néglige les analyses des puissantes mutations advenues dans les conditions de production des objets spécifiques considérés comme pertinents pour la définition du champ disciplinaire. En bref, l'architecture perdrait son autonomie épistémologique.

On pourrait donc dire que l'antique *querelle entre architectes et ingénieurs* – qui a accompagné la formation des *Écoles Nationales Supérieures d'Architecture* en rompant avec la tradition des Beaux-Arts – tend à se résoudre en une forme inédite de coïncidence entre rhétoriques esthétisantes et *ingénierisation* : d'un côté, la théorie et l'histoire sont ramenées à l'esthétique, entendue de manière simpliste comme rhétorique de l'émotion, communication, collage grossier de citations savantes ; de l'autre, on permet que ce soient les écoles d'ingénierie et de *management* qui dessinent le profil professionnel des futurs architectes. Seules parmi les Sciences Humaines font exception les disciplines du champ sociologique ou anthropologique, parce qu'on les pense susceptibles de fournir des éléments prescriptifs ou descriptifs immédiatement assimilables – au moins comme outils de justification rhétorique des propositions de projets – aux techniques de résolution des problèmes « pratiques ». La qualité des architectures les plus récentes reflète toutes les conséquences de cette stratégie. Dans un tel contexte, les écoles d'architecture, tendent inévitablement à perdre leur fonction spécifique et sont amenées à se transformer, ou à être absorbées d'une part dans les Écoles des Ponts et Chaussées et de l'autre dans les Académies de *design*, Art et Communication : deux contextes plus immédiatement disponibles au regard des demandes solvables du marché.

Beaux-Arts et Écoles techniques dessinent donc la polarité qui permet de réduire et d'absorber un continent refoulé : le savoir qui se situe exactement à mi-chemin entre ces deux champs, qui est à la fois artistique et technique. Ce que l'on perd ici, c'est l'architecture comme espace spécifique d'intervention critique sur le réel, comme pratique de transformation du territoire à ses différentes échelles, et d'invention des formes de vie. L'art de construire, en somme, comme centre nerveux théorique et pratique, ou comme action culturellement

²⁰⁷ Tafuri M., L'avvocato del diavolo, entretien dans *Rivista di Architettura Utopica*, 1, 1988, Venise, Sez. EASA.

déterminée. Et pourtant, comme le signale Girard, à propos de l'oubli de la théorie, « the problem is not that it is outdated, but that alternative ways of thinking are possible today²⁰⁸ ». Mais si les alternatives en question peuvent s'exprimer, c'est à condition de considérer de nouveau l'architecture comme une discipline hybride, à la fois théorique et technique, solidement ancrée dans une masse discursive saturée, donc historiquement déterminée et néanmoins capable de produire des effets de déviation, de multiplication, d'invention. Une pensée vivante, inscrite dans la matière, ouverte au vaste champ de la politique qui, du reste, est précisément l'objet de l'éliision produite par l'esthétisation de la discipline.

En somme, si l'on veut reposer le problème, il s'agit avant toute chose de reconnaître, puis d'analyser le statut épistémologique spécifique de l'architecture en relation avec les autres savoirs et les arts. Un statut spécial, puisque l'architecture ne saurait être assimilée à une pratique artistique, comme la sculpture, la peinture, la musique ou le théâtre, pas davantage qu'elle ne pourrait être ramenée au rang des disciplines technico-professionnelles, du *marketing* ou de la communication. En effet, elle est un composé de produits d'un type spécial, d'objets à la fois techniques et sociaux, artificiels et connectés aux formes de vie. Immédiatement prise dans une relation biunivoque avec la société et avec la politique, l'architecture *détermine et subit* tout à la fois les transformations de la composition technique du travail et de la production, et agit d'autre part sur des données culturelles, anthropologiques, esthétiques. L'espace épistémologique de la discipline trouve sa consistance propre exactement au croisement – toujours historiquement déterminé et toujours en tension – entre technique, politique, éthique et esthétique. L'architecture est un chiasme : identité dans la différence entre des termes qui vivent dans une relative autonomie. Un croisement en tension. Si on la réduit à un seul de ces termes, elle perd la parole. De plus: ce chiasme a une histoire.

Le texte de Girard, même s'il est parfaitement autonome par rapport aux autres articles de ce numéro d'*ANY*, produit un effet de résonance sur le corps des analyses consacrées au travail de Manfredo Tafuri. Sa dénonciation de la crise théorique de la discipline, la polémique à l'encontre d'une architecture toujours plus rhétorique et vide, est suivie d'une série d'articles fortement critiques à l'égard de Tafuri. Pourtant, il est incontestable que si Tafuri a eu un mérite, il a résidé dans l'épaisseur *théorique* de son approche de l'architecture. Et cela demeure particulièrement important pour une discipline qui est encore aujourd'hui à la recherche d'une théorie. Comme l'introduit le remarquable avant-propos d'Hubert Damisch à l'édition française de *Teorie e Storia*, on trouve chez Tafuri une pensée et une théorisation de l'architecture en relation avec champ large des savoirs et de la politique. Lire Tafuri – écrit Damisch – « nous contraint de

²⁰⁸ GIRARD C., Letter from Paris, *art. cit.*, p.7.

prendre la mesure d'une inculture [...] si inculture il y a, un signe en est le fait que l'architecture n'ait fait jusqu'à ce jour l'objet d'aucune prise en compte sérieuse dans le champ théorique²⁰⁹ ». Nous nous trouvons alors en présence d'un véritable paradoxe : oublier Tafuri nous contraint, en effet, à oublier toute théorie pour l'architecture. Au contraire, tant que l'architecture exprimera l'exigence de participer aux questions les plus cruciales de notre civilisation, on aura besoin d'une ouverture théorique : la théorie se présente donc comme une *nécessité*, un indispensable matériau pour le projet²¹⁰. Si l'on retient cette seconde approche, alors la rencontre avec Tafuri est inévitable.

Engagé sa vie durant à déterminer les relations entre théorie, histoire et architecture, à creuser l'implicite politique des langages formels, à assécher les marais idéologiques des acteurs du mouvement moderne, Tafuri figure un singulier et foisonnant cas d'étude sur le rôle du travail intellectuel dans le monde contemporain. La séparation radicale entre la pratique et la théorie, la polémique souvent violente à l'égard des instruments de la critique architecturale, la déconstruction de la figure de l'architecte artiste, ou *poète couronné* pour le dire avec ses mots, sont dans son œuvre, autant de *topoi* visant à démêler le nœud complexe des rapports entre architecture et théorie, afin de redéfinir le statut spécifique de la discipline à la lumière des transformations du monde contemporain. Cette tentative suggère au fond que, plutôt que de vouloir *résoudre* la tension-contradiction entre architecture et théorie, politique et esthétique, nous devrions au contraire opérer sur cette tension même, la mettre en évidence et la laisser agir, l'analyser et la mettre en débat. L'architecture comme discipline existe uniquement et exclusivement dans cet espace contradictoire : dans cet espace de tension interdisciplinaire – et c'est exactement cela qui la rend *différente* des autres arts, comme des techniques de l'ingénierie.

Les observations de Girard, Lucan, et Gregotti peuvent alors trouver dans une analyse bien menée du travail de Tafuri, une première réponse. En effet, beaucoup d'aspects de la conjoncture actuelle trouvent leurs prémices ou leurs fondement à l'époque où Tafuri écrit et travaille : *après la modernité*, dit Gregotti, l'architecture a perdu sa consistance, elle est devenue « nouveauté, défi, *Guinness des records*²¹¹ ». *Après* l'épisode de la *Tendenza* à la fin des années 1970, et lors du cycle qui va *grosso modo* de Tadao Ando à Herzog & de Meuron et Peter Zumtor, écrit Girard, c'est-à-dire entre les années 1970 et les années 1980, beaucoup d'architectes ont opté pour une approche minimaliste des questions historiques et sociales de leur temps²¹². Ce diagnostic est partagé par Jean-Louis Cohen : quelque chose a donc changé exactement pendant la période historique où œuvre Tafuri, plus ou moins à la hauteur du tournant postmoderne qui a

²⁰⁹ DAMISH H., *Avant propos* à Manfredo Tafuri, *Théories et Histoire de l'architecture*, Paris, Éditions SADG, 1976, p. III.

²¹⁰ Cf. VERY F., Forcément théorique: l'architecture, dans *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*, 26-27, novembre 2012.

²¹¹ GREGOTTI V., *Contro la fine dell'architettura*, *op. cit.*, p. 115.

²¹² GIRARD C., Letter from Paris, *art. cit.*, p.7.

suivi les années rugissantes de la contestation de la jeunesse. C'est-à-dire : au moment de la dernière grande transformation du paradigme productif de l'occident capitaliste.

Postmodernismes/Hypermodernismes

On regroupe sous la traditionnelle appellation de *postmoderne* les théories et les systèmes de pensée qui émergent depuis la « crise des fondements », ou de la rationalité classique et dialectique. Il en ressort une perception de la société entièrement prise dans le mode de production capitaliste et une pluralité de théories que réunit l'émergence du *jeu* entre des différences non conciliables, du *conflit* entre des singularités irréductibles. Un monde unifié, énorme amoncellement de marchandises et de valeurs abstraites, que la finance rend immédiatement interchangeable, équivalentes ; et pourtant un monde tissé d'antagonismes et de différences, dans lequel aucune *valeur* ne peut être reconnue sinon dans les termes de différentes *évaluations*. Sur le plan strictement politique, toute tentative de penser le monde contemporain dans la continuité de la tradition moderne, comme l'a fait Jürgen Habermas, ou en désignant sous le terme d'*ultramodernité* l'exacerbation de ses caractères, comme l'a proposé Anthony Giddens, ou encore en proposant l'idée d'une *modernité réflexive* à la Ulrich Beck, est vouée à l'inutilité²¹³ : il s'est produit un véritable *changement de paradigme*, une césure, à la fois politique, culturelle et épistémologique. Le *postmoderne* est alors la *longue période d'apprentissage*, durant laquelle se sont formés, difficilement et au milieu des contradictions, les outils pour la critique du présent.

En Italie, Aldo Gargani a résumé les traits spécifiques de la *crise* de la raison classique, c'est-à-dire de la rupture avec le paradigme moderne²¹⁴. Le premier d'entre eux est le dépassement de l'idée totalitaire du savoir et de la théorie, comme du pouvoir politique. Le savoir humain, selon Gargani, ne dépend plus d'un ordre « naturel-immuable » dont il s'agit de découvrir les *lois*, comme c'est le cas dans tous les systèmes fondés sur la *mimesis* : il se configure plutôt comme un « savoir sans fondements », un ensemble de concepts et de dispositifs dont le sens dépend désormais exclusivement de *l'usage* qui en est fait. *Règles et lois, normes et préceptes moraux* apparaissent alors comme de pures et simples falsifications d'un réel bien autrement résistant.

²¹³ Cf. HABERMAS J., La modernité un projet inachevé, dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 413, octobre 1981, p. 950-967 et *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988; GIDDENS A., *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994; BECK U., GIDDENS A., LASH S., *Reflexive modernization*, Cambridge, Polity Press, 1994; HARVEY D., *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge Massachussetts, Blackwell, 1989; MESCHONNIC H., *Modernité Modernité*, Paris, Verdier 1988; COMPAGNON A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, seuil, 1990 et *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998; EAGLETON T., *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996 et *After Theory*, Londres, Allen Lane, 2003; NEALON J.T., *Post-postmodernism or the cultural logic of Just in time capitalism*, Stanford University, 2012.

²¹⁴ GARGANI A. G. (dir.), *La crisi della ragione*, Turin, Einaudi, 1979 et *Le savoir sans fondements. La conduite intellectuelle comme structuration de l'expérience commune*, Paris, Vrin, 2013; de Gargani voir aussi: Les passages de la raison humaine, dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, janvier-février 1985, p. 73-81.

« Nous découvrons – dit Gargani – en effet que la règle est une interprétation possible de notre pratique, plus précisément qu'elle est déjà depuis toujours une interprétation de la pratique et non son explication »²¹⁵. La connaissance est donc une intervention créative, qui *donne un ordre* aux choses du monde dans une multiplicité de savoirs et de pratiques distinctes. Connaître signifie construire les règles du jeu, en même temps qu'on en fait usage, et donc les transformer, les enfreindre, les interpréter. Dans la perspective de Gargani, cela signifie que le langage est tout à la fois dispositif disciplinaire et *forme de vie* : un synonyme de *morphologie sociale*, qui produit les modes d'usages mis en œuvre par l'ensemble de la communauté intersubjective en même temps qu'il est déterminé par eux. La souveraine transcendance du *logos*, qui a régi la rationalité classique pendant des siècles, se perd ici dans un univers fragmenté et collectif d'intérêts contraires et d'interprétations distinctes.

Considérer la modernité de ce point de vue comporte inévitablement une ouverture à des cultures philosophiques anti-fondationnistes, non anthropocentriques, post-humanistes. Toute la philosophie européenne du second après-guerre, du post-structuralisme français à l'herméneutique et à la théorie critique allemande, et jusqu'aux philosophies analytiques anglo-saxonnes partagent, au fond, cet esprit. Comment ce débat s'est-il traduit dans le champ architectural ? Il est convenu de situer la naissance de l'architecture *moderne* à l'époque de la Renaissance italienne. À partir du défi humaniste – et donc avec la question *quid est homo ?* – l'architecture moderne fonde son langage dans le retour à la parfaite *paideia* romano-impériale : capable d'éduquer le citoyen, et par conséquent l'humanité libérée, et d'en étendre les potentialités sur l'ensemble du réel. Humanisme civil et émergence du constructeur moderne sont, à l'origine, imbriqués. Le langage classique est convoqué à la fois comme le moment d'une histoire glorieuse et comme l'extraordinaire traduction en *formes* architecturales de l'ordre naturel du cosmos. Et au fond, même la rupture avant-gardiste et tout le magistère du Mouvement Moderne s'inscrivent dans cette histoire. Le Corbusier ne publiait-il pas encore des photos du Parthénon à côté des symboles de l'esthétique des ingénieurs ? L'architecture ne prétendait-elle pas encore exprimer sa mission sociale à travers le rigoureux exercice de la *forme*, déduite d'une *règle* ou de *cinq points* ? Et qu'advient-il de ce répertoire formel, de ces règles certaines – et de l'idée même de pouvoir les instituer – après la crise de la raison classique ?

27 juillet 1980. À Venise, s'ouvre la Biennale d'architecture dirigée par Paolo Portoghesi, consacrée au « postmoderne » : « une explicitation – écrit Manfredo Tafuri – du nouveau champ ouvert à l'image architecturale par les circuits les plus modernes de l'information et de la

²¹⁵ GARGANI A. G., *Les Savoirs sans fondements*, cit., p. 31.

consommation²¹⁶ ». L'exposition reçoit un accueil très favorable, elle est ensuite littéralement *transportée* dans toute l'Europe. En 1981, le *Festival d'Automne à Paris* accueille la scénographie de la *Strada Novissima* sur une « place » aménagée à cet effet dans la Chapelle de la Salpêtrière, affichant l'espoir de produire « un large débat sur les limites de l'architecture fonctionnelle [...] à la recherche d'une mémoire collective des lieux²¹⁷ ». Michel Guy, concepteur du Festival, tient pour certain que *les courants de l'après modernisme* en architecture constituent l'« un des mouvements les plus significatifs de l'art contemporain²¹⁸ ». Ainsi, le directeur du Festival parisien considère-t-il que la Biennale de Portoghesi est capable de faire « naître un nouveau défi : à l'image des enfants qui ouvrent un vieux coffre pour se déguiser avec des vêtements d'autrefois, les architectes de ce mouvement, comme l'évoque la couverture de ce catalogue, s'évertuent à faire sortir la colombe du chapeau²¹⁹ ». Un large débat ? Non. La colombe apparaît, mais elle est contrefaite, ironique, et à défaut de proposer des outils permettant de dépasser les limites de l'architecture fonctionnelle, l'expérience parisienne suggère tout au moins de porter attention aux *traductions*, afin de ne pas les précipiter dans de distraites *trahisons*.

La couverture du catalogue du Festival d'Automne porte le titre *La Présence de l'histoire*. La Biennale de Portoghesi, en revanche, s'intitulait *La presenza del passato*. Charles Jenks lui-même insiste justement sur le terme anglais *past*. *The presence of the past* est le thème proposé pour des projets qui s'intéressent à la récupération du « langage perdu de l'architecture²²⁰ ». Il aurait été plus pertinent de prêter foi à tout le florilège de métaphores d'enfants ouvrant de vieux coffres et de mémoires qui ressurgissent à l'esprit. Il n'est pas permis de confondre l'histoire avec le passé, en particulier à cette occasion : les deux mots ne se valent pas.

Que signifie présence du passé ? Pourquoi *Passé* et non pas *Histoire* ? La *fin des interdits* évoquée par Portoghesi²²¹, fonctionne par paradoxes : à l'autonomie formelle absolue du travail architectural fait pendant l'hétéronomie de la discipline désormais absorbée par le pouvoir des commanditaires. L'annonce postmoderne, brusquement lancée par Portoghesi et Jenks devient, pour l'analyste attentif, une déclaration de reddition aux forces du marché et de la consommation. Seule une architecture qui se réduit au style peut s'offrir aussi ingénument à la sensuelle *présence du passé* : « recyclage de formes traditionnelles dans des nouveaux contextes syntactiques [...] acte à la fois ludique et rationnel de la réappropriation du fruit défendu²²² ». Seule une discipline vaincue

²¹⁶ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, op.cit., p. 229.

²¹⁷ *La présence de l'histoire. L'après-modernisme*, Festival d'automne à Paris. Section architecture, 1981/La Biennale di Venezia. Settore architettura, 1980, Paris, L'Esquerre, 1981, p. 7.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ JENCKS C., *The presence of the Past*, *Domus*, 610, 1980, p. 10; à voir aussi: JENCKS C., *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1985 et *The Story of Post-modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Milano, PostMedia Books, 2014.

²²¹ PORTOGHESI P., *La fin des 'interdits'*, dans *La présence de l'histoire. L'après modernisme*, cit., p. 23-28

²²² *Ibid.*

peut se réjouir de jouer un inoffensif passé *contre* la matérialité des processus politiques, culturels, économiques, conflictuels que nous avons l'habitude d'appeler « *histoire* ». Et le même Portughesi souligne combien la reprise des traditions contient « une forte dose de vérité, car elle est une prise de conscience de l'impuissance à élaborer un conflit psychologique réel [...], duquel dépend [...] la possibilité de reprojeter la ville²²³ ».

Ainsi que l'a souligné Tafuri, l'autonomie formelle implique et cache la *subsumption réelle* de l'architecture, absorbée dans le circuit de la marchandisation et de l'*entertainment*. L'architecture qui se conforme à ce modèle vise à édifier un objet *libre* parce-que ignorant du contexte, balayant les contraintes spatiales, les articulations au bâti avoisinant, se présentant comme un signe, une forme autosuffisante. On touche ici à l'un des centres névralgiques du travail de Manfredo Tafuri. Son projet historique est avant toute chose consacré à l'analyse formelle. Le centre de ses intérêts porte sur la structure des langages architecturaux. La recherche de la forme, l'analyse de la construction du langage en architecture sont des tâches extrêmement sérieuses pour le chercheur, d'abord parce qu'elles doivent être reconduites à une analyse historique rigoureuse et donc libérées du bavardage sémantique. Au cours de sa longue recherche, l'architecture est sectionnée et recomposée sur la base d'une analyse politique de l'*eidos* esthétique : de là naît tout le travail sur la matrice idéologique de l'architecture toujours solidement ancrée dans les processus matériels et les structures de pouvoir.

Selon Tafuri le rapport entre histoire et langage, l'impact de la forme sur le temps matériel, a traversé les moments pionniers de l'*art de construire*, au cours du cycle long qui commence avec l'humanisme florentin et se brise sur les avant-gardes du début du XX^e siècle : toutefois, dans la *grande* architecture, l'usage ou l'évocation de l'*histoire* est consubstantielle à la rupture du canon dominant, à la réinterprétation des *vieilles manières*, à l'innovation du langage qui soumet la règle et la norme au libre cours de l'*interprétation*. Peut-être est-ce là l'héritage le plus profond – et le plus difficile des dilemmes – que la culture architecturale laisse au présent : l'usage de l'histoire est directement en conflit avec le passé, et c'est en cela qu'il ouvre – ou tente d'ouvrir – l'espace au futur. Présence de l'histoire contre le passé, donc. À la Biennale de 1980, à l'inverse, et plus encore dans la traduction-trahison de l'exposition parisienne de 1981, l'intuition abyssale de l'histoire n'est plus rien qu'une rengaine.

Pour réfléchir sur l'usage de l'histoire dans la tradition architecturale moderne, il suffit de penser à la grande coupole de Brunelleschi, *capable de couvrir de son ombre tous les toscans* – comme l'a écrit Alberti – et de s'imprimer ainsi comme *image de la cité*, de se produire comme symbole d'une nouvelle valeur civique : *Firenze altera Roma*. Ici, le recours à l'histoire, qui s'exprime par l'usage

²²³ *Ibid.*

d'un langage classique rénové, accélère le temps et semble faire écho à l'arrivée sur le trône pontifical d'un membre de la famille de Medicis. C'est de cette alternance, de ce conflit entre Florence et Rome, comme de l'extraordinaire exception vénitienne qu'est tissé ce moment auroral qui s'appelle la Renaissance. Là commence le long parcours moderne. Les événements, les mentalités, les conflits de pouvoir s'impriment *sur les parois de la coupole comme sur les toiles peintes* de l'art italien, sur les projets des architectes et sur les fabriques construites.

Pensons maintenant à la Piazza d'Italia de Charles Moore, réalisée en 1978 à la Nouvelle Orléans : un conglomérat de colonnes et de marbres, de néons et d'arcs de triomphe, toile de fond idéale pour un des nombreux *shopping mall* qui ont remplacé l'espace public occidental. Un *milk shake* du langage classique de l'architecture où résonne un italien que personne n'a jamais entendu dans la péninsule. Les deux objets sont incomparables : d'un côté l'usage de l'histoire, de l'autre la présence du passé. C'est pour cette raison que Tafuri considère la *vague* postmoderne comme tournée vers l'arrière, *hypermoderne* en cela qu'elle est entièrement comprise dans une gauche récupération du temps qui fut, traité comme matériau réductible à un palimpseste stylistique : le postmoderne promu par Portoghesi est « goût de la citation, de la libre association, du pastiche » dans une « réduction du pluralisme à une formule qui confine au kitsch²²⁴ ». La même année que la Biennale Tafuri publie sa grande fresque sur les avant-gardes historiques, *La Sfera e il Labirinto*. Interviewé par Omar Calabrese pour *Casabella*, à l'occasion de la sortie du livre, Tafuri revient sur la question : « Portoghesi – dit Tafuri – en revient à la culture des simulacres [...] c'est-à-dire une culture fondée sur le double, sur des couples qui n'ont pas de référent, dépourvus d'original. Cela me semble davantage un jeu rhétorique, destiné à couvrir, par des références à une haute culture malade de populisme, des opérations qui trouvent ailleurs leur origine [...] Il me semble à moi que toute l'opération postmoderne doit être considérée dans son rapport au marché plus que dans son aspect théorique²²⁵. »

Que s'est-il passé dans l'intervalle ? Comment passe-t-on de l'usage de l'histoire de Brunelleschi au fragments de passé de Moore ? Qu'est-ce qui résiste entre ces deux lieux si distants dans le temps et dans l'espace ? Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 du XX^e siècle, l'architecture fait son entrée de plein droit dans le champ de l'industrie culturelle occidentale : les expositions, les musées d'architecture, les galeries d'art contemporain et différents autres établissements ou réseaux – tels que l'*International Confederation of Architectural Museums* ou le *Royal Institute of British Architecture* – replacent la discipline au centre du marché de l'art, du *design* et de la mode. Tafuri a été un observateur attentif de ce processus, depuis ses premiers signes avertisseurs. Dans une interview à AMC, donnée en 1976 à Françoise Very, il

²²⁴ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, cit., p. 231.

²²⁵ CALABRESE O., La tecnica delle avanguardie. Intervista a Manfredo Tafuri, dans *Casabella*, 463/464, 1980, p. 100.

reconnaît qu'au début, « les évolutions de clowns des architectes » le « mettaient en colère », mais qu'avec le temps, il a appris à les regarder et à s'en amuser²²⁶. Mais ce qui intéresse le regard aigu du critique-historien doit être tout autre : il s'agit de reconnaître la transformation du marché de la culture et d'analyser quelles nouvelles tâches sont demandées au travail intellectuel, où se situe la spécificité de la production architecturale, quelles sont les fonctions assignées aux architectes. Et la question consécutive : comment se modifie la discipline en ce changement d'époque ? En d'autres termes, Tafuri ne refuse pas les *manières* des architectes contemporains, mais il ne s'attarde pas devant l'exaltation idéologique de la libération des inhibitions, proposée par la Biennale postmoderne. On ne marchandise pas avec l'histoire : on ne peut ni traduire la crise de la raison classique en pensées faibles, ni mystifier la fin d'une époque en brandissant le slogan de la *présence du passé*. Critique du postmoderne ? Certainement, mais selon quelles caractéristiques ?

Changeons de cadre. USA 1991. Frederic Jameson met sous presse son *Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism*²²⁷. Comme on sait, Jameson considère le postmoderne comme la forme spécifique de la raison et de la culture à un âge désormais complètement technique, où le marché s'est généralisé comme logique, comme rapport social univoque qui donne sens à tout l'existant, et où la production semble se dissoudre dans la circulation des marchandises. Comme le souligne le titre de l'ouvrage, cette situation s'est déterminée à partir d'une transformation essentielle du rapport social capitaliste : le capitalisme *tardif* est fondamentalement différent du capitalisme classique. Jameson, dans son essai, reconnaît que c'est précisément du débat architectural qu'est née sa définition personnelle du postmoderne. Il avait du reste à sa disposition l'étude pionnière de Charles Jenks, *The Language of post-modern Architecture*, publiée à New-York en 1977. « C'est dans le domaine de l'architecture que se voient de la manière la plus éclatante les modifications dans la production esthétique et c'est surtout là que les problèmes théoriques se sont vus soulevés et formulés à titre principal²²⁸ ». L'intégration de la production esthétique dans « la production de marchandises en général » est, en somme, déterminante en architecture parce que celle-ci, selon Jameson, est parmi tous les arts « constitutivement le plus proche de l'économie » et qu'elle est donc sensiblement traversée par l'entière « d'une nouvelle vague [...] de domination économique et militaire : en ce sens, comme dans toute l'histoire des classes sociales, le dessous de la culture est le sang, la torture, la mort et la terreur²²⁹ ». La rengaine de Portoghesi se teinte ici de tonalités sombres.

²²⁶ VERY F., *Entretien avec Manfredo Tafuri*, art. cit., p. 65.

²²⁷ JAMESON F., *Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [Tr. fr., *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, ENSBA, 2007].

²²⁸ JAMESON F., *Le postmodernisme*, cit., p. 34.

²²⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

La position spécifique de l'architecture se reflète bien dans le schéma récapitulatif que propose Jameson pour servir de cadre aux théories les plus diffusées dans le débat sur ce qu'on appelle le postmoderne. Répartis en quatre groupes, on y trouve les postmodernes radicaux, Charles Jenks et Tom Wolfe, les représentants du postmodernisme critique comme Jean-François Lyotard et les philomodernistes comme Hilton Kramer et Jürgen Habermas ; en bas à droite du schéma, la « position la plus obscure de toutes, la plus implacablement négative » est occupée par Manfredo Tafuri : interprète selon l'auteur, d'une *critique antimoderne du postmoderne*. Ni d'un côté ni de l'autre, semble dire Jameson. Tafuri serait plutôt l'interprète d'un « pessimisme absolu » qui implique une conception totalitaire du capitalisme « presque trop fatalement destiné à ce genre de démoralisation qui a mené si souvent des marxistes au renoncement total à la politique²³⁰ ». L'observation n'est pas nouvelle s'agissant de Tafuri, et semble faire écho à de vieilles polémiques remontant à 1968-69, au moment de la publication de *Teorie e Storia dell'architettura* et de *Per una critica dell'ideologia architettonica*, essai initial de l'historien romain paru dans la revue *Contropiano. Materiali Marxist*. Bruno Zevi accusa le premier Tafuri de résignation et de nihilisme, car il aurait *couvert de boue* « l'aspiration à créer, au moyen d'un environnement différent, une plus grande félicité humaine²³¹ ». De la même manière, le second texte de Tafuri, qui servira de base à son ouvrage suivant, *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, en 1973, fut qualifié par Paolo Portoghesi, se souvient Tafuri lui-même, d'« hommage à une attitude apocalyptique, politique du renoncement, dénonciation extrême de la mort de l'architecture²³² ». Sur la même ligne, Thomas Llorens, en 1981, tombe à bras raccourcis sur *l'histoire non opérative* de Tafuri : exercice solipsiste, dit Llorens, qui met au ban la profession et nie toute possibilité d'intervention sur le réel²³³.

Et ainsi de suite: en 1985, dans une discussion avec P. Goulet à propos de la *deuxième chance de l'architecture moderne*, Rem Koolhaas oppose l'intelligence de Leonidov à « l'intimidation de Tafuri²³⁴ », c'est-à-dire qu'il considère comme nécessaire de se libérer de la *peur* provoquée par l'enseignement de Tafuri pour pouvoir donner une seconde chance à l'architecture. Et dans une interview donnée à la revue *Zodiac* en 1996, Peter Eisenman²³⁵ se déclarait optimiste quant aux perspectives immédiates de l'architecture italienne, mais aussi sur les capacités des nouvelles générations à la condition qu'elles arrivent à se débarrasser du *poids de l'héritage* de Manfredo Tafuri, mort deux ans plus tôt. La *nécessité* d'une ère *post-tafurienne* évoquée par Eisenman et

²³⁰ *Ibid.* p. 112-114.

²³¹ ZEVI B., Miti e rassegnazione storica, dans *L'Architettura. Cronache e Storia*, 155, 1968, p. 3.

²³² TAFURI M., *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Laterza, 2007 [1973], p. 2.

²³³ LLORENS T., Manfredo Tafuri : Neo-avant-garde and History, dans *Architectural Design Profile*, 51, 1981, p. 83-93.

²³⁴ KOOLHAAS R., La deuxième chance de l'architecture moderne, entretien avec P. Goulet, dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 238, 1985, p. 4. Pour une confrontation entre Tafuri et Koolhaas voir BIRAGHI M., *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Milan, Marinotti, 2008, p. 241-283.

²³⁵ MONICA L., CANNELLA T., *Intervista con Peter Eisenman*, dans *Zodiac*, 15, 1996, p. 104-116

Koolhaas est redoublée par l'invitation à « *Oublier Tafuri*²³⁶ » contenue dans le numéro spécial de la revue *ANY* consacrée à l'historien en 2000, et s'impose comme le refrain de nombreux articles et interventions parus après sa mort en 1994²³⁷. On pourrait cependant se demander la raison de cette gêne, de cet appel à l'oubli, au refoulement du travail de Tafuri. Comme si, dans le passage postmoderne, la position de Tafuri était la plus difficile à traverser de façon critique : se libérer de Tafuri signifie refuser Tafuri, comme si une fois qu'on était entré dans le *labyrinthe* de sa théorie on ne pouvait plus en sortir.

Tafuri a été réduit au cliché du *wicked architect* : ses convictions et ses propos démystificateurs auraient conduit au mépris et à la dévalorisation aussi bien des maîtres du mouvement moderne que les nombreux mouvements expérimentaux apparus dans les années 1970, qu'il considérait comme des *jeux privés*²³⁸. La vision apocalyptique de Tafuri s'expliquerait au fond par les regrets qu'il éprouve des valeurs d'une tradition antécédente à l'époque où il a vécu. Anachronisme de Tafuri, donc, qui le pousserait à d'inévitables prophéties nihilistes ? Tafuri en conflit avec son temps, emprisonné dans un marxisme classique qui l'empêche d'analyser le présent et d'exalter les valeurs de l'histoire ? L'hypothèse n'est pas des plus originales, et pourtant elle s'est diffusée pendant des décennies jusqu'à entourer son objet d'une aura maudite : celui dont les thèses infiltrent jusqu'à la paralysie toute possibilité de pratique architecturale²³⁹.

Tout ceci montre, par contraste, le rôle que la leçon de Tafuri a joué dans le débat européen. L'accusation d'anachronisme peut toutefois être facilement démentie, simplement en lisant les textes de Tafuri. Dès l'avant-propos de *Progetto e Utopia*, Tafuri assurerait n'avoir « aucun regret » mais n'avoir jamais non plus proféré « aucune prophétie apocalyptique » : « Aucun regret – peut-on lire – puisque lorsque le rôle d'une discipline s'épuise, tenter d'arrêter le cours des choses relève uniquement de l'utopie régressive, et de la pire espèce. Aucune prophétie : parce que le processus se déroule quotidiennement sous nos yeux²⁴⁰ ». En somme, Tafuri semble plutôt s'accorder, et depuis longtemps, avec Jameson, dans la conscience que « nous sommes à ce point à l'intérieur de la culture postmoderne que son rejet [...] est aussi impossible, qu'est complaisante et viciée sa glorification²⁴¹ ». Tafuri échappe aux classifications habituelles car, selon le style de Walter Benjamin, il a été un critique matérialiste de toutes formes de progressisme culturel - y compris dans l'architecture, et il a rêvé d'une utilisation conflictuelle de l'analyse historique sur son présent. Il s'agit alors de rentrer dans son chantier théorique.

²³⁶ CALVI E., Oublier Tafuri ?, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 21-29.

²³⁷ PRESTINENZA PUGLISI L., *I guai di Tafuri*, <http://www.prestinzenza.it/articolo.aspx?id=296>; et *Dimenticare Heidegger*, <http://www.prestinzenza.it/articolo.aspx?id=58>.

²³⁸ TAFURI M., Les bijoux indiscrets, dans GUBITOSI C., IZZO A. (dir.), *Five architects N.Y.*, Rome, Officina, 1998, p. 7-31.

²³⁹ Voir *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 25 (Teyssot), p. 36 (Hays), p. 56 (de Solà-Morales), p. 61-65 (Forster).

²⁴⁰ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p.3.

²⁴¹ JAMESON F., *Le Postmodernisme*, cit., p. 114.

Les « deux » Tafuri

Les questions posées par Tafuri restent sans réponse, sa *radicalité* donne lieu à d'infinis malentendus et l'image de l'*architecture assassinée* par Tafuri – tirée d'un célèbre dessin d'Aldo Rossi – reste dominante dans les études qui lui sont consacrées²⁴². Ou bien on sépare : une fois constaté combien est insoutenable l'idée d'un Tafuri *prophète de malheur*, la voie est ouverte à la thèse des « deux Tafuri » : celui, engagé, des années 1960 et 1970, et celui, philologue, reclus dans ses études sur la Renaissance, des années 1980 et 1990. George Teyssot a parlé d'un tournant néoconservateur, qu'il situe vers 1982-83²⁴³. Le second Tafuri aurait finalement reconnu, justement sur la ligne de crête postmoderne, que *la période héroïque de l'architecture* était révolue et qu'il ne restait donc plus à l'historien qu'à soupirer de nostalgie parmi les ruines de la Venise mourante de la fin du XVI^e siècle. Une trajectoire qui, comme l'a souligné Manuela Morresi, « part des 'idéologiques' essais de jeunesse, consacrés à l'analyse du présent, pour involuer ensuite vers un total détachement à l'égard du monde contemporain, trouvant « refuge » dans la philologie [...] appliquée à l'étude de la Renaissance²⁴⁴. » Ainsi, Rafael Moneo, Howard Burns et une grande partie de la critique anglo-saxonne et américaine voient-ils le Tafuri de la maturité replié sur lui-même, indifférent à l'architecture contemporaine, indigné par ce que le présent ne pouvait plus être²⁴⁵.

Le problème viendrait – selon Peter Eisenmann – du fait que Tafuri, comme dans le mythe de *Faust*, avait conclu un pacte avec le diable, et qu'il a dû finalement lui donner son âme : et le diable de Tafuri, c'est le *faire histoire comme acte moral*, autonome de la pratique architecturale²⁴⁶. Plus timidement, Alberto Asor Rosa et Carla Keyvanian ont lu le passage *de l'idéologie à la philologie*, de la critique du présent à la recherche de la Renaissance, comme « un changement de tactique pour atteindre le même but²⁴⁷ ». En d'autres termes, l'approche philologique permettrait le plein *désenchantement* nécessaire au travail critique qui avait commencé dans les années 1960 et 1970 comme critique de l'idéologie architecturale. À tel propos, Manuela Morresi a opportunément suggéré une troisième hypothèse : abandonner définitivement l'image des *deux Tafuri*, afin de ne pas « couper le bonhomme en morceaux, et de ne pas le tirer non plus d'un seul côté », mais

²⁴² Voir, GOODBUN J., *The assassin : the Critical Legacy of Manfredo Tafuri*, dans *Radical Philosophy. Philosophical Journal of Independent Left*, 138, 2006, p. 62-64.

²⁴³ TEYSSOT G., One Portrait of Tafuri, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 11.

²⁴⁴ MORRESI M., Il Rinascimento di Tafuri, dans DI MARINO O. (dir.), *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, cit., p. 29

²⁴⁵ Voir les contributions de José Rafael Moneo et Howard Burns, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro special de *Casabella*, 619-620, 1995, p.114-123 et p. 132-143.

²⁴⁶ EISENMANN P., The Wicked Critic, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 66.

²⁴⁷ MORRESI M., *Il Rinascimento di Tafuri*, art.cit., p. 29; KEYVANIAN C., Manfredo Tafuri : from the Critique of Ideology to Microhistories, dans *Design Issues*, 16, 1, 2000, p. 3; ASOR ROSA A., Critica dell'ideologia ed esercizio storico, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, cit. p. 32.

commencer au contraire à lire son œuvre en totalité, en sachant y voir la « constante présence » et « l'interdépendance » des deux polarités de la philologie et de la critique, de l'histoire et du présent pour identifier les « priorités précises » qui en ont informé l'ensemble du parcours²⁴⁸.

D'autant plus que, comme nous pourrons le constater par la suite, dans l'enquête sur la Renaissance italienne il n'est pas difficile de discerner une attention incessante vers l'architecture du *présent*, ses contradictions et de ses limites, saisis *in radice*. En effet, comme il a été reconnu, s'interroger sur la Renaissance signifie toujours affronter le problème de la genèse historique du monde moderne, si profondément connecté qu'il est aux mythes de la *novitas* et des révolutions : revenir sur ce passé équivaut donc à remettre en doute la « structure profonde de l'identité des intellectuels européens, du moins jusqu'au XX^e siècle »²⁴⁹. En d'autres termes, il s'agit de discuter encore de l'identité éthico-civile de *notre* culture.

Tafuri lui-même ne nous avait-il pas avertis de ses intentions à la fin de l'avant-propos de son ultime ouvrage, la *Ricerca del Rinascimento* ? Pourquoi l'histoire ? Pourquoi revenir aux origines de la trajectoire moderne ? Par passion de l'antique ? Par nostalgie ? En raison d'un refus tardif du présent ? Certainement pas. Dans la recherche qu'il mène, écrit Tafuri, « la tentative est celle d'élargir – avec les instruments qui sont ceux de l'histoire – la portée des questions qui opèrent dans un sens critique à l'intérieur de la pensée architecturale actuelle. Remémorer ne signifie pas se bercer de la douceur du souvenir, pas plus qu'écouter ne consiste à *s'attarder distraitement sur les sons*. Le *pouvoir faible de l'analyse*, pour le dire autrement, se donne comme un moment d'un processus qui laisse vivre des problèmes irrésolus dans le passé, inquiétant notre présent²⁵⁰ ».

Ce n'est pas un hasard si la Renaissance de Tafuri ne ressemble point à la tradition *harmonique* qui se présente dans toutes les lectures simplistes de la perspective de Burckhardt : il s'agit plutôt d'un temps tragique (on y reviendra), habité par de grands hommes à leur tour déchirés par des pulsions opposées. En première ligne, Leon Battista Alberti, théoricien de la *scission entre l'être et le paraître*, suivi de Baldassar Castiglione avec sa *sprezzatura* - une *consciente* mise à distance de toute technique et de tout style, capable donc d'employer toutes les techniques et tous les styles - jusqu'à ce chef d'œuvre de *dissimulation* de Brunelleschi, reporté dans la *Novella del Grasso Legnaiuolo* (La Nouvelle du Gras Bucheron) avec lequel Tafuri ouvre son dernier grand livre *Ricerca del Rinascimento*²⁵¹.

De ce fait, nous pouvons nous demander : pourquoi Tafuri commence-t-il sa dernière recherche par cet épisode finalement si marginal ? Quelle relation s'établit entre ce « vertigineux

²⁴⁸ MORRESI M., Il Rinascimento di Tafuri, *art. cit.*, p. 34-44.

²⁴⁹ CILIBERTO M., *Rinascimento*, Pise, Edizioni della Normale, 2015, p. 7.

²⁵⁰ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, Einaudi, 1992, p. XXI, dont l'avant-propos avait été publié l'année précédente, TAFURI M., Passato irrisolto, inquieto presente, dans *Casabella*, 585, 1991, p. 39-40.

²⁵¹ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, *cit.*, cf. p. 3-32.

système de dédoublements », ce « complot perfide », cette « comédie cruelle de l'irréalité », et l'architecture ? La réponse, à bien y regarder, n'est pas difficile. La cynique « déconstruction existentielle » à laquelle Brunelleschi soumet le *Grasso*, montre en effet quelle *mentalité* traversait l'âge humaniste lorsqu'il poursuivait un paradigme efficace, afin de faire fonctionner ensemble *projet, vérité et artifice*. Le moderne est, dès l'origine, le temps dans lequel on recherche des *racines* pour des langages *déracinés*, un corps à corps infatigable avec les automatismes produits par le développement de la technique. Mais les architectes florentins savent que la *nouvelle manière* n'est pas dissociable du conflit avec la *tradition*, tout comme la recherche du fondement ne peut être isolée de l'expérimentation linguistique. L'architecture moderne naît donc dans une origine instabilité épistémologique: aucune de ses normes ne peut dire d'elle-même qu'elle est stable. Il s'agit plutôt de *règles* produites dans le but d'assurer la communicabilité des différentes expériences, dans un système de *transgressions non ostentatoires*, qui ne résolvent jamais l'art du construire en *forme*. C'est cette grande leçon que Tafuri tente de récupérer et d'opposer au postmodernisme dominant. La Renaissance reste donc, pour Tafuri, un *passé irrésolu* qui rend notre *présent inquiet*. Mais c'est vers ce dernier, vers le présent, que se tourne la recherche. Puisqu'elle interroge avant tout la disparition *du caractère fondamental* des référents linguistiques, la dissolution de « ce qui fondait la relation entre beauté et vérité – l'analogie harmonique à l'intérieur d'un système syntaxique solidement structuré²⁵² ».

Par contre l'hypothèse postmoderne, selon Tafuri, s'échafaude sur une image pour le moins pacifiée, plate et homogène du passé, et cette image est à l'origine de son énième paradoxe : le *défilé de haute résonance* de cette architecture-fiction ne permet pas aux contemporains de se libérer du poids des tragédies de la modernité. *Hypermodernes*, ils sont tout sauf libérés des inhibitions, parce que la critique du moderne qu'ils promeuvent est superficielle et ingénue. Qu'est-ce que le « moderne » ? Se demande Tafuri. Un cycle dogmatique, acritique, normatif, totalitaire et utopique ? Un style sclérosé, statique, improductif « symbole d'un pouvoir abstrait à combattre et à renverser²⁵³ », comme le pense Portoghesi ? Ce diagnostic n'est pas soutenable, quand même un lecteur distrait peut certainement voir qu'« une caractéristique fondamentale du moderne – écrit Tafuri – est la constante autocritique : le ver destructeur accompagne tout le parcours de la modernité et la critique du concept d'histoire linéaire et de progrès fait partie intégrante de l'univers du XIX^e siècle, et pas seulement du XX^e²⁵⁴ ». Plus encore si, comme tente de le démontrer sa recherche sur la Renaissance, on peut faire remonter la perte des fondements, le début de l'agonie de la *mathesis universelle* qui garantissait l'analogie entre beauté et vérité, et donc

²⁵² *Ibid.*, p. XX.

²⁵³ PORTOGHESI P., La fin des 'interdits', dans *La présence de l'histoire. L'après modernisme*, cit., p. 23.

²⁵⁴ *Ibid.*

l'affirmation d'une fondamentale *autocritique du caractère absolu du langage rationnel* « à une époque bien plus ancienne [...] : à la découverte de la perspective linéaire et l'avènement du naturalisme », raison pour laquelle « au début de l'agonie, il y a l'affirmation humaniste du sujet²⁵⁵ ».

Tafuri, en somme, replace *au début même de la modernité* les caractères de la crise qui a explosé à la fin des années 1960 et que nous vivons encore aujourd'hui – et il en déplace le centre de gravité de l'indécents ballet postmoderne à la plus sérieuse apocalypse de la raison classique. Selon Tafuri le refus de toute posture sérieusement critique, et pas seulement dans le cas spécifique de l'architecture, n'est au fond qu'une déclaration d'impuissance des postmodernes : incapables de résoudre les problèmes posés par la crise de la modernité, ils s'en défont.

Au lecteur attentif, même l'entretien avec Richard Ingersoll publié en 1986 pour la *Design Book Review*, significativement intitulé « There is no criticism, only history », confirmera cette lecture. Plus de critique, donc, seulement de l'histoire. Et au reste, le jugement que porte Tafuri sur l'époque paraît tranchant : « les utopies n'existent plus – dit-il à Ingersoll – l'architecture de l'engagement, qui cherchait à nous impliquer politiquement et socialement, est derrière nous, et ce que l'on peut encore faire c'est de l'architecture vide²⁵⁶ ». Mais l'expression péremptoire du titre de l'entretien n'exprime aucune nostalgie, il faudrait plutôt la re-contextualiser dans la polémique que mène Tafuri contre le postmoderne architectural, et plus généralement dans une lignée « longue » qui commence avec *Teorie e Storia dell'architettura*. Le *criticism* dont parle Tafuri n'est pas la *critique du temps présent* : c'est exactement au contraire ce qui empêche d'adopter une attitude désenchantée et en cela antagoniste par rapport au goût dominant. En d'autres termes, le détachement que Tafuri cherche à préserver en recourant à l'histoire serait la seule manière d'écrire sur l'architecture de manière *critique*, non apologétique.

Indifférent au sensationnalisme des poétiques contemporaines, l'historien s'intéresse aux *cycles architecturaux*, reconstruit les structures mentales au sein desquelles les œuvres sont produites, recrée les contextes intellectuels afin de « découvrir les marges de liberté ou de créativité qui furent possibles aussi bien à l'architecte qu'au mécène²⁵⁷ ». Ce qu'on nomme usuellement *critique*, en revanche, ce sont des écrits d'architectes que Tafuri qualifie de *chiens truffiers*, obsédés par la recherche du *nouveau*, par les *taxinomies stylistiques*, par l'exigence *d'injecter les symbolismes dans le travail du concepteur de projet* comme « un pseudo-temple en haut et une place italienne en bas, grâce à la 'récupération de l'histoire' de Jenks et Portoghesi. Tout cela, – pour Tafuri – obéit à l'optique publicitaire. L'histoire est réduite à une mode, elle est entendue à la manière de Walt Disney :

²⁵⁵ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. XX.

²⁵⁶ INGERSOLL R., There is no criticism only History. Interview with Manfredo Tafuri, *Design Book Review*, 9, 1986, p. 8-11, repris dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro spéciale de *Casabella*, cit., p. 96-99.

²⁵⁷ INGERSOLL R., There is no criticism only History. Interview with Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 96.

Venturi, qui croit être ironique, finit en réalité comme Mickey Mouse²⁵⁸ ». La critique postmoderne paralyse le travail des architectes : du grand nombre, des *peu connus* contraints à vivre dans un état d'angoisse permanent à cause de l'exigence marchande d'inventions géniales et poétiques, capables d'ébahir le public.

Suivons alors le raisonnement de Tafuri. L'utopie est révolue, il n'y a plus d'architecture engagée, ou persuadée de pouvoir sauver le monde. Fin de la critique, donc? No. Déjà le dernier Le Corbusier, que Tafuri regarde avec intérêt, « n'avait plus de messages à imposer à l'humanité²⁵⁹ ». Bien plus tôt, de Loos à Tessenow à Richard Meier, se dessine une histoire de l'architecture qui insiste sur l'analyse des structures productives plutôt que sur la logique *de l'invention* poétique. Du « bon artisanat », écrit Tafuri, désormais libre de tout esthétisme et plus guère intéressé par « l'épiphanie extrême, la parole ultime » que l'architecte impose au monde. Les voies que ces architectes empruntent maintiennent l'histoire ouverte : ils ne prétendent pas l'épuiser. « Les architectes contemporains – dit Tafuri – sont les héritiers d'un immense effort de libération, et pourtant il n'est pas rare qu'on ait l'impression qu'ils préféreraient que cette libération ne soit pas encore advenue²⁶⁰ ». Ainsi, plutôt que de s'attarder à produire des jeux formels, ils devraient se borner à « faire de l'architecture » et à laisser l'analyse intellectuelle de leur travail à la sonde sérieuse de l'historien. L'architecte agit, l'historien écrit : « l'histoire sert à dissiper la nostalgie, pas à la susciter²⁶¹ ».

Et c'est là encore le *fil rouge* d'une des dernières interviews de Tafuri, « Per una storia storica » publiée en avril 1994 dans *La rivista dei libri*. De nouveau, Tafuri polémique d'emblée contre les « terribles années 1970 et 1980 » qui ont été « une tentative de raconter l'architecture sous la métaphore de son propre nombril » et où a prévalu « un narcissisme effréné, y compris chez les meilleurs architectes italiens [...] en vertu duquel le plus modeste architecte de province croit devoir parler de lui, peut-être parce qu'il n'a plus rien à dire à la société, qu'il n'a plus de perspectives à offrir²⁶² ». Il passe ensuite à la critique de tous les modèles *impressionnistes* d'histoire de l'architecture, pour en reconstruire une brève *généalogie* italienne. Selon Tafuri à la génération de *l'architecte intégral* - de Gustavo Giovannoni à Vincenzo Fasolo - a succédé en Italie la « grande perspective » de Bruno Zevi et de Giulio Carlo Argan: deux véritables *programmes politiques*, tout entiers consacrés à l'intervention directe, immédiate, dans un pays à peine sorti de la dictature et engagé dans la construction de la démocratie. Mais au même moment, selon Tafuri, commence à

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² TAFURI M., Per una storia storica, dans *La rivista dei Libri*, Avril 1994, maintenant dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro spécial de *Casabella*, cit., p. 144.

émerger une histoire qui traite le passé comme un catalogue *d'exempla*, et de là il sera facile de sombrer dans la critique de Gillo Dorfles et Paolo Portoghesi, avec leur postmodernisme ingénu.

Tafuri revient encore une fois sur la Biennale de 1980 : avec cette exposition, Portoghesi attribuait la responsabilité de toutes les horreurs contemporaines – « même de la ville spéculative » – à la « coupure radicale que l'avant-garde historique avait opérée avec l'histoire²⁶³ », et proposait ainsi une anamnèse cathartique du passé pour remédier à cette erreur. Mais la proposition de Portoghesi n'est qu'une tentative simpliste qui réduit l'écriture architecturale à la description d'*iconographies sauvages* et aux attributions gratuites de significations aux œuvres. Signes d'un « dilettantisme effréné, de l'absence de perspectives qui naît d'un précédent trop plein de perspectives, mais qui est incapable de substituer à ce trop plein une alternative. Tout devient alors absence, vide pneumatique des idées, et dans ce vide pneumatique, la tentative de *scoop*²⁶⁴ », comme lors des analogies éphémères découvertes par le même Portoghesi entre Michel-Ange et l'architecture des années 1960, ou par Gillo Dorfles entre le Bernin et A. E. Reidy. Et pourtant, là aussi, Tafuri semble intéressé par le présent, et simplement critique à l'égard de l'écriture hagiographique, enthousiaste, intégrée, des théoriciens de la fin des inhibitions. En somme, davantage que de passer 'de la critique à l'histoire', Tafuri a cherché, tout au long de sa vie, à *défendre l'histoire comme instrument de la critique* du présent.

Si Manuela Morresi a donc raison de nous inviter à lire parallèlement celles de ses œuvres qui sont le plus purement « politiques » et celles qui sont spécifiquement « philologiques », il serait néanmoins tout aussi facile de repérer mille passages, extraits d'entretiens ou pages publiées dans lesquelles Tafuri affirme qu'à un moment, quelque chose s'est modifié, s'est déplacé, qu'une discontinuité s'est produite dans son rapport avec la culture architecturale contemporaine. Au point qu'Ignacio de Solà-Morales a pu mettre en doute qu'à partir des années 1980, l'architecture ait fait encore partie des intérêts du chercheur romain²⁶⁵. Et Howard Burns a pu témoigner « de l'irritation et de la fatigue » qui saisissaient Manfredo Tafuri quand il été confronté aux « développements de la fin des années 1970 », auxquels il préférerait résolument la « conversation avec les anciens » : Francesco di Giorgio, Peruzzi, et au plus haut point Alberti, Sansovino, Raphaël. « Un jour que nous nous promenions à Vicence – se souvient Burns – au début des années 1980, il s'arrêta au milieu du pont San Michele et il dit : 'à partir de maintenant, je n'étudierai plus que les bons architectes'. Il dit cela avec une pointe d'ironie, comme c'était son habitude. Mais le travail des douze ans qui ont suivi a confirmé qu'il parlait sérieusement²⁶⁶ ». Les

²⁶³ *Ibid.*, p. 148.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁶⁵ DE SOLA-MORALES I., Beyond the Radical critique : Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 56.

²⁶⁶ BURNS H., Tafuri e il Rinascimento, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro spécial de *Casabella*, 619-620, 1995 p. 116.

bons architectes, donc, sont uniquement ceux de la Renaissance. Tafuri lui même semble confirmer, dans un entretien avec Fulvio Irace en 1985, ce qui vient d'être décrit : « pour ce qui me concerne, après l'effort qui s'est matérialisé dans les essais et les écrits publiés jusqu'en 1980, je considère que j'ai terminé, en quelque sorte, une phase du travail sur ce qu'on a coutume d'appeler le 'contemporain'²⁶⁷ ». Et déjà en 1976, il confiait à Françoise Very « aujourd'hui je suis tranquille et détaché du problème architecture²⁶⁸ ».

Comment sortir alors de l'impasse ? Quelle est la spécificité du *problème Tafuri* ? Il faut peut-être revenir à l'*obscurité* dont Jameson affectait l'*historien scélérat* : réfléchir sur ce caractère sombre, ténébreux. Se demander ce que cela signifie. Scruter la caverne obscure de son enseignement, comme le fait un des personnages d'une toile que Tafuri a certainement aimée et à laquelle il a consacré des pages mémorables : *Les trois Philosophes* de Giorgione. Précisément pour exacerber le contraste avec l'image d'un Tafuri nostalgique, il convient de regarder son travail comme *le plus jeune* des trois sujets de Giorgione regarde la source obscure qui se trouve devant lui : le symbole du *temps nouveau* « avec le compas et l'équerre, étudie, contemple et *mesure* » « réduisant » ainsi « à raison » l'espace de la grotte qui représente l'*origine* obscure de l'histoire humaine²⁶⁹. Un regard, donc, désenchanté, mais qui pour cette raison même n'est plus en proie au mystère qui se dissimule dans l'obscurité. Un regard rationnel, mesuré, capable de calculer ce que le travail de Tafuri peut encore nous offrir d'utile et ce qui, au contraire, doit être critiqué et rejeté. Et pourtant, un regard précis, mathématique, engagé. On n'y trouvera aucun reproche, aucune prophétie non plus. Plutôt, au contraire, l'origine d'une série de problèmes qu'il nous faut encore résoudre.

Mais est-il possible, avec cette méthode, d'aborder une œuvre aussi vaste ? Au fond, le problème Tafuri recèle trois décennies – et des plus denses – de culture architecturale européenne, et en sa qualité d'historien, il a analysé, au travers d'une masse impressionnante d'écrits, plus de cinq siècles d'architecture. Tourner vers Tafuri le regard du jeune philosophe, ne pas lui faire de concessions, en rationaliser les aspects les plus inquiétants et en critiquer les fuites idéologiques : le réinscrire pleinement dans le contexte intellectuel, politique, historique où il a pu travailler, l'immerger dans une reconstruction de la mentalité de l'époque à laquelle il a vécu et travaillé... tout cela ne signifie-t-il pas rendre à Tafuri la monnaie de la pièce dont il a payé la culture architecturale qui l'a précédé et dont il a été le contemporain ? Oui. On peut traverser l'œuvre de Tafuri, se servir de son enseignement comme d'un escalier, et seulement après avoir atteint le sommet, s'en débarrasser.

²⁶⁷ IRACE F., Intervista a Manfredo Tafuri, dans *Domus*, 653, 1984, p. 26.

²⁶⁸ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, art. cit., p. 64.

²⁶⁹ TAFURI M., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin, Einaudi, 1985, p. 21.

Le seuil et le problème

Tafuri a indiqué lui-même le point d'entrée à partir duquel il fallait comprendre le *problème* sous-jacent à l'ensemble de son itinéraire théorique. Nous pouvons donc, en première approximation, partir de là. On comprendra comment l'architecture postmoderne, prend dans son œuvre la fonction tout sauf marginale d'un véritable « symptôme historique²⁷⁰ ». C'est-à-dire qu'elle marque le seuil d'une question décisive, que le chercheur doit aborder avec les armes de la critique : la crise de la catégorie du *projet*. La nécessité d'interroger radicalement telle catégorie, dit Tafuri, avait déjà été *lucidement* proposé à l'attention des architectes dans un article paru en 1982 sur *Casabella*, avec lequel le problème de l'architecture contemporaine était reconduit « aux racines »²⁷¹. « Ce problème est central – écrit Tafuri – comment interroger *radicalement*, sans s'illusionner inutilement sur notre capacité à réparer la fêlure, à re-synthétiser le multiple, un temps qui ne permet plus aucun accord entre le plein et le multiple, mais qui n'oblige pas du tout à être solidaire des derniers vainqueurs²⁷² ? ». Tafuri situe le thème du *projet* au centre d'un système complexe de références qui renvoient à l'examen des origines de l'époque moderne, ainsi que de la politique, des structures de l'art et de la production, jusqu'aux expérimentations poétiques. Les différentes déconstructions du projet d'architecture représentent, en d'autres termes, le *noyau significatif* d'une *crise bien plus large*, qui concerne le rapport incertain entre pensée et action face à l'accomplissement d' « une longue parabole de la culture européenne »²⁷³.

« Ce serait trop facile - écrit Tafuri - de ne reconnaître rien de plus qu'un matériel de composition dans les nostalgies qui articulent les récentes stratégies du projet. Mais ceci dit, nous n'aurions jamais fait de pas en avant, étant donné que cette observation élémentaire met entre parenthèse les raisons mêmes de ces choix. Interprétations et fragmentations : dans les architectures de l'attente, de l'absence et du fragment [...], George Teyssot discerne les métaphores d'un discours funèbre. [...] Il est donc nécessaire de se refaire aux vers de Hölderlin qui pense le salut à la source de l'horizon du plus grand danger ? Ainsi, nous continuerions à nous laisser échapper le problème fondamental non seulement de l'architecture, mais de notre temps »²⁷⁴

La question du projet a donc une portée bien plus large que ce qu'on pourrait déduire à travers la simple analyse des poétiques de l'architecture. Cette dernière couve en elle, selon Tafuri,

²⁷⁰ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, op. cit., p. 234

²⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

²⁷² *Ibid.*, p. 239.

²⁷³ *Ibid.*, p. 236.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 237

un *problème fondamental* pour toute la culture européenne. Problème politique, dirait on, s'il est vrai que discuter du projet signifie articuler les marges possibles d'une action subjective intentionnée et libre, vouée à la transformation d'un contexte déterminé. L'auteur de l'article cité par Tafuri est Massimo Cacciari. La référence en note en bas de page renvoie plus précisément à une série d'écrits du philosophe vénitien: *Eupalinos ou l'architecture*, compte rendu de *l'Architettura Contemporanea*, texte fondamental publié en 1976 par Manfredo Tafuri et Francesco dal Co, puis au volume de Cacciari sur Adolf Loos et à deux articles très théoriques, *Il Progetto*, publié sur une revue de recherche politique et *Nihilismo e progetto* publié sur *Casabella*²⁷⁵. Et pourtant, les présupposés fondamentaux des articles cités se trouvent dans les textes que le jeune Cacciari avait écrit au début des années soixante-dix²⁷⁶. Ce système de références doit être gardé à l'esprit pour comprendre pourquoi, pour Tafuri, l'hypothèse de Cacciari a le mérite de replacer « la situation de la culture architecturale contemporaine [...] dans le contexte de son époque²⁷⁷ ».

Comme l'a remarqué Vittorio Gregotti, l'intérêt de Massimo Cacciari vers la pratique de l'architecture dépend du fait que la question du *projet* est de toute évidence prise par « une dialectique entre les exigences d'autonomie et de longue durée des œuvres, et l'épaisseur des hétéronomies techniques, économiques, politiques et d'usage²⁷⁸ ». De même pour Tafuri, cette difficile dialectique entre autonomie et hétéronomie, vérité de l'œuvre et mystification marchande, action subjective et conditionnements historiques et environnementaux, constitue le nœud de fond de la question. Et le *projet* politique ? N'engendre-t-il pas, lui aussi, un retour continu au rapport entre connaissance et action, prévision et constatation, état de fait et transformations possibles, épaisseur historique et ouverture vers le futur ? *Le projet architectural et le projet politique* doivent être saisis dans leur « incessante et diagonale relation²⁷⁹ ».

Commençons par le projet politique et tentons par la suite de cerner le domaine de l'architecture. Les prémices du débat peuvent être ainsi résumées : en 1969, dans ses écrits sur *Contropiano*, Massimo Cacciari, montre que l'idéalisme dialectique a été la dernière grande figure de la rationalité classique, la forme la plus articulée d'auto-compréhension des contradictions immanentes à la *bürgerliche Gesellschaft*. De ce fait, selon Cacciari, la dialectique idéaliste, a constitué le cadre épistémologique fondamental à l'intérieur duquel penser l'action subjective. Thèse,

²⁷⁵ CACCIARI M., Eupalinos o l'Architettura, *Nuova Corrente*, 1978, 76-77, p. 422-42 [tr. ang., Eupalinos or Architecture, *Oppositions - a journal for ideas and criticism in architecture*, 21, 1980, p. 169-181; tr. fr., Eupalinos ou l'Architecture, *Critique. Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-77, 1987, p. 87-99]; *Adolf Loos e il suo angelo* Milan, Electa, 2008 [1981]; *Il progetto*, dans *Laboratorio politico*, 2, 1981, p. 88-119; *Nihilismo e progetto*, dans *Casabella*, 483, 1982, p. 50-51. Cf. TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, Milan, Electa, 1976 [nouvelle édition, 2009; tr. Fr. *Architecture contemporaine*, Paris, Gallimard/Electa 1991].

²⁷⁶ CACCIARI M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milan, Feltrinelli 1976 et *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, Marsilio, 1977.

²⁷⁷ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana*, cit., p. 239.

²⁷⁸ GREGOTTI V., *Architettura e verità dell'ergon*, dans SEVERINO E., VITIELLO V. (dir.), *Inquieto pensare. Scritti in onore di Massimo Cacciari*, Brescia, Morcelliana, 2015, p. 283.

²⁷⁹ *Ibidem*.

antithèse, synthèse : tel est le capitalisme de l'État bourgeois. La dialectique hégélienne reconnaît la rationalité des antithèses, c'est-à-dire qu'elle comprend les antagonismes dans un rapport différentiel par rapport à la *thèse* du rapport social d'exploitation. Mais l'opposition du *travail* au *capital*, sa différence effective, son noyau de vérité *doit* se traduire dans la synthèse du processus historique en forme étatique. Le travail vivant est à la fois *l'antithèse* et *l'âme* du développement capitaliste - de sorte qu'on peut dire que la polarisation des classes modifie réellement le rapport social donné - mais il advient à sa vérité uniquement dans la forme-État. Dans l'État, le point de vue du travail et celui de la propriété privée trouvent leur liberté, en se modifiant et en s'intégrant réciproquement. On parvient ici, comme l'a écrit Etienne Balibar, « au point le plus ambigu de la théorisation hégélienne, puisque d'un côté il explique clairement que le mouvement autonome de la propriété privée produit inéluctablement une polarisation faite de richesse excédant tout besoin et de pauvreté tombant en deçà de toute subsistance, mais que de l'autre il présente cette polarisation des *Klassen*, comme un phénomène *marginal*²⁸⁰ ».

Il reste que, selon Cacciari, la forme politique bourgeoise – et c'est là un point décisif – procède de la reconnaissance de la structure conflictuelle des rapports sociaux modernes et elle les déplie rationnellement. « Le système dialectique hégélien – écrit Cacciari – est à la hauteur de l'économie bourgeoise classique. L'exigence de la compréhension dialectique, de la médiation entre sujet et objet dans le processus historique, implique la théorie de la substantialité du travail²⁸¹ ». Dans la dialectique idéaliste ce qu'on appelle la société civile – et qui comprend les forces sociales du capital et du travail – *tend naturellement* (ou au moins *logiquement*) vers l'État comme lieu du compromis. Le politique, dès lors, n'est plus un art de la contrainte et du commandement mais un espace de liberté au sein duquel se réalise le *projet* institutionnel : la forme-État incarne ainsi la « possibilité de définir des ordres dans l'interminable et indéfinie transformation des rapports sociaux²⁸² ».

La contradiction fondamentale de ce processus réside, selon Cacciari, dans l'aporie permanente entre l'incessante volonté de transformation des rapports sociaux - l'utopie interne aux rapports organisés dans l'économie politique - et la nécessité de *permanence de l'État et de la loi*. L'État, comme tout appareil institutionnel, tend en effet à la *stabilité* des *normes* qui le fondent. D'une part, donc, la logique souveraine trouve sa valeur dans la stabilité et dans la permanence, de l'autre les sujets porteurs de la contradiction, qui est le moteur de la dialectique – que ce soient les masses, les peuples ou les classes – tendent à la *dissolution* de toute stabilité et de tout fondement. D'un côté la recherche de la *norme* et de l'autre la *tabula rasa* de toute norme

²⁸⁰ BALIBAR E., *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 199 , p. 50.

²⁸¹ CACCIARI M., Sulla genesi del pensiero negativo, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1969, p. 142.

²⁸² CACCIARI M., *Dialettica e Critica del politico. Saggio su Hegel*, Milan, Feltrinelli, 1978, p. 11.

constituée. L'architecture, comme l'a remarqué Vittorio Gregotti, est la métaphore la plus évidente de cet instable *projet d'Etat*, car elle doit se réaliser dans une œuvre « qui cesse d'être projet par son propre accomplissement, changeant ainsi l'hypothèse de futur en un passé qui devient mémoire figée²⁸³ ». Cacciari analyse les apories dans le fonctionnement de ce projet:

« Le projet – écrit Cacciari – est projet d'État, comme concept concret, spécifique à une époque déterminée. Projet et État ne sont pas concevables séparément : d'un côté l'État, non pas *polis*, non pas *respublica*, neutralisation de la guerre confessionnelle en cela qu'il est dé-théologisation de la vie politique [...] ; de l'autre, la forme du projet, critique de toute autorité traditionnelle, vertu de la résistance, de la capacité à anticiper les événements qui dominent désormais le devenir sécularisé, totalement étranger à l'orientation eschatologique de la *respublica christiana*²⁸⁴. »

Pour Cacciari, ce qu'on appelle la *crise de la raison*, survient quand la force des sujets sociaux met en pièces la théorie de l'État hégélien. C'est-à-dire quand le processus historique *concret* rend impossible, littéralement impensable, toute recomposition rationnelle – « théorique » – des contradictions entre société civile et État, entre *mouvements sociaux* et *invariance, stabilité, fixité de la forme-État*. Ici commence la *crise*. Dans un premier temps les subjectivités sociales poussent à la dissolution de la forme-État, suggèrent *d'autres formes du politique*, mais n'ont pas la *force* d'une nouvelle fondation : c'est l'époque des avant-gardes historiques, qui se sont toutes terminées en « pure utopie²⁸⁵ ». Puis l'utopie tend à se faire projet technico-scientifique de domination. Dans ce passage la logique de la société civile, les instances de l'économie politique, les raisons individuelles des habitants des métropoles industrielles composent des *dialectes* qui ne se reconnaissent plus dans la *langue* unique, dans le *logos de la raison incarné par l'Etat*. La raison classique se pluralise, se fragmente, se scinde en mille logiques, toutes sont valides mais aucune n'est dominante.

Par ailleurs, de quoi parlent l'art européen du premier XX^e siècle, la philosophie antidialectique de Nietzsche et de Wittgenstein, la musique dodécaphonique et sérielle de Schönberg, ainsi que la grande architecture du XX^e siècle, sinon de la nette perception de cette crise de la raison classique ? Le pouvoir de la raison se fissure, ne parvient plus à colmater la brèche, perd sa force totalisante et cathartique. C'est alors que pour Cacciari le seul choix politiquement sensé est celui de renoncer à la politique de l'utopie :

« Décider c'est renoncer. Décider c'est se séparer de la possibilité de représenter le tout. La grande politique décide – c'est-à-dire renonce à valoir comme force omni-représentative – renonce à exhiber un *tèlos* capable

²⁸³ GREGOTTI V., *Architettura e verità dell'érگون*, *art. cit.*, p. 284.

²⁸⁴ CACCIARI M., *Il Progetto*, *art. cit.*, p. 99.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

de proposer l'harmonie, la conciliation des sujets. [...] La grande politique est un renoncement à être comme totalité [...]. Décider de renoncer, c'est décider dans la séparation²⁸⁶. »

Après la critique nihiliste de la dialectique hégélienne, le politique procède par interventions anti-utopiques, il analyse les mille intérêts qui agitent le champ social, il se contente d'interventions *régionales*, spécifiques, internes aux techniques qui composent le réel : agir politiquement signifie, en somme, agir sur les rapports concrets, sur les lignes de forces qui surgissent des mille conflits de l'histoire. La politique est la représentation de ces conflits : voix de contradictions durables et impossibles à résoudre, analyse froide d'intérêts contraires et solution spécifique à des conflits locaux. En œuvrant patiemment à des compromis locaux, le politique non idéaliste agit *comme si* il pouvait résoudre le drame de cet état de choses mais *sans espoir* de pouvoir recomposer définitivement le problème. L'hypothèse de Cacciari vise évidemment à empêcher toute stabilisation libérale de la politique moderne à travers une critique de présomptions subjectives et des systèmes normatives, qui doit se terminer dans la mise au point d'une série de catégories permettant la réouverture de la scène historique.

Le débat de 1982 dans Casabella

Cette longue prémisse trouve un écho dans le débat architectural italien. Dans son article publié en 1982, dans *Casabella*, Cacciari pose en termes radicaux le problème de la crise de la modernité, en toute cohérence avec plusieurs de ses écrits précédents. Son article, « Nihilismo e progetto », définit le problème fondamental de notre temps dans un aller-retour incessant entre théorie politique et architecture. Le motif du *projet*, aussi bien en politique qu'en architecture, est resitué dans la perspective du triomphe de la volonté technique de puissance sur le monde. Dans ce cadre, selon Cacciari, il ne sert à rien de regretter le monde d'hier – celui des grands récits et des utopies avant-gardistes – sa fin doit, au contraire, être précipitée. Il faut par conséquent adopter une conduite d'*esprits forts* : apprendre à opérer avec les instruments d'une raison qui relève désormais de la convention, en toute connaissance de ses limites et de ses contradictions.

Selon Cacciari la question se pose tout particulièrement pour l'architecture parce que « dans aucune autre *techne* l'esprit du *nihilisme achevé* ne s'est à ce point déployé²⁸⁷ ». En fait ce sont les architectes modernes qui, plus que d'autres, ont reconnu cette caractéristique, et « se sont prononcés pour elle, mais avec les plus grandes réserves²⁸⁸ ». Dans un texte sur la Sécession viennoise, le philosophe vénitien avait déjà avancé l'argument que pour eux « il est indécent de

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

²⁸⁷ CACCIARI M., *Nihilismo e progetto*, *art. cit.*, p. 50.

²⁸⁸ *Ibid.*

suivre à reculons le jamais plus de l'expérience, mais il est tout aussi indécent de décréter que tout est désormais *de verre et d'acier*²⁸⁹ ». Le verre et l'acier, icônes de la dissolution technique de tout ordre et de toute stabilité, représentent ici les forces actives de la société industrielle, là où l'*expérience* indique le souvenir d'époques où la praxis était fondée, et en cela *sensée*.

Comment s'est défini le *projet architectural moderne* ? Pour Cacciari, il s'est agi de la tentative de penser *ensemble* ces dimensions conflictuelles. Du reste, le projet, le *proiectus*, accole le latin *pro* qui signifie *être devant* quelque chose, une force anticipatrice donc, et les deux verbes *iaceo* et *iacio* qui signifient respectivement *gésir*, s'étendre (*iaceo*), et *jeter*, diffuser, lancer (*iacio*). Donc, le projet est à la fois un jeter en avant, et un tendre vers, à partir d'une immobilité, un mouvement anticipateur, projectif, prédictif – libre de tout élément préexistant – et quelque chose qui s'exerce sur un présumé, sur ce qui est devant nous, qui nous résiste. Dans la modernité occidentale, le projet doit l'essentiel de sa signification au développement technoscientifique : nous pensons que disposer du monde signifie essentiellement construire des paradigmes théoriques qui nous permettent d'élaborer les données de la réalité. *Pro-jeter* signifie donc essentiellement *pré-voir* un objet qui modifie la réalité, énoncée en termes technico-scientifiques.

Là est la nature complexe du projet : tout à la fois analyse d'éléments qui nous résistent et qui composent le réel sur lequel on intervient (au sens culturel, historique, géographique, topologique, mythique, religieux, géologique, physique), et intervention préfigurant pour ce réel un développement *nouveau*, qui le transforme en produisant de l'innovation. Emphase anticipatrice et présence à dépasser. Production de nouveau et destruction d'une modalité ancienne. Rupture et enracinement.

« Nous aurions donc – écrit Cacciari – trois types de définition possible de notre terme : celle, plus immédiatement évidente {dans le projet} qui s'intéresse à la production de ce qui est projeté, qui dans le projet se préfigure et anticipe ; celle qui insiste sur la *rupture* avec le présumé, l'être *jeté hors de*, dans une opération continue de dé-construction de ce qui est déjà advenu, ce qui déjà eu lieu ; celle qui conçoit le projet comme ontologiquement constitutif de l'Être-là en tant que *jeté* et donc, de quelque manière, le réassimile complètement au présumé²⁹⁰. »

Dans tous les cas, l'essentiel du mot *projet* réside dans sa force anticipatrice, dans sa volonté de rendre le réel linéaire, de le régler, de le *normer*, de le réduire à la raison, au langage : cohérent, harmonique, proportionné. *Projeter* signifie fondamentalement dominer le devenir : soit en anticipant les issues et les tendances, soit par sauts et par ruptures avec les traditions, soit

²⁸⁹ CACCIARI M., *Dallo Steinbof. Prospettive viennesi del primo novecento*, Milan, Adelphi, 2005, p. 128. Dans le même registre, le texte sur Loos: comme celui de Benjamin, l'ange de Loos, écrit Cacciari, « est libéré de la fascination du futur – il est *poussé* vers lui mais il lui tourne le dos. Son espérance n'appartient pas au *continuum* de l'histoire », CACCIARI M., *Adolf Loos e il suo angelo*, cit., p. 8.

²⁹⁰ CACCIARI M., *Progetto*, art. cit., p. 90.

en renouvelant l'origine de l'action humaine, en en préservant l'enracinement. Mais le hasard, l'imprévu, l'événement surviennent toujours pour démentir ce rêve moderne. Aucune prophétie apocalyptique, dit Cacciari, ni aucune nostalgie. Dans ce monde, on vit ; et la contradiction entre les deux polarités, entre fondement et absence de fondement doit être maintenue ouverte. C'est de cette contradiction que parle l'art de construire, lorsqu'il s'agit de grande architecture.

La leçon de la métropole industrielle et de ses architectures peut nous être, à ce propos, utile. Parce qu'elle naît justement, selon Cacciari, dans une situation de déracinement – elle n'est plus la cité, le lieu de la signification, de l'histoire, du sens, de la mémoire – et cependant elle est *consciente* de toute la charge *tragique* dont elle est porteuse. Et c'est dans ce sens que le discours architectural redéfinit la question du *projet*, de manière nécessairement contradictoire : « le paradoxe du projet moderne, écrit Cacciari, c'est de convenir du primat absolu du *nouveau* avec une violente *volonté d'état*, la préfiguration projectuelle rejoint l'annulation du futur, *veut que le futur soit passé*²⁹¹ ». Le Mouvement Moderne aussi paradoxalement que ce soit, il nous a montré la contradiction à l'intérieur de laquelle nous devons apprendre à vivre.

L'aporie fondamentale du *projet* politico-architectural *nihiliste* (que serait d'autre l'esthétique moderniste ?) réside dans l'opposition entre l'ouverture radicale au devenir – la *tabula rasa* du passé, de ce qui a déjà été – et la nécessité d'atteindre une forme politique stable, statique, d'État. Comme on l'a vu, cette *tension* vers l'État est typique de la culture bourgeois classique : elle rationalise le monde, chasse les dieux de la terre, sécularise le réel, libère les conflits, puis cherche une nouvelle fondation, de nouvelles normes, de nouvelles lois qui rendent effective la liberté des sujets. La volonté d'État s'oppose donc, pour Cacciari, aux processus mêmes qui, dans leur devenir, en ont produit l'émergence²⁹².

Mais les deux perspectives - l'utopie de la révolution permanente et la dystopie de l'État totalitaire - sont apparues, l'une et l'autre, comme idéalistes, impossibles. Comment sortir, alors, de l'impasse de la crise de la modernité ? Il s'agit avant toute chose d'en analyser les aspects les plus avancés. L'intuition radicale du problème et la faillite terrible de la solution. Pour Cacciari, le mouvement moderne, à son point culminant, s'est arrêté au seuil de son achèvement:

« Le temps du grand projet – dit Cacciari – devient la *pauvre* multiplicité des temps qui *rythment* la tradition, la fonction, l'intérieur, l'extérieur : les *formes de vie*. *Rythme* entre lieu et espace, *rythme* entre prégnance symbolique de l'œuvre qui ne se dépasse pas dans le projet contemporain et la reconnaissance radicale même des apories de celui-ci, qui en sonde les limites, et en décrit l'achèvement [...]. L'ange benjaminien ne dépasse pas la chaîne de catastrophes qui défile devant son regard tourné vers l'arrière – mais de ces

²⁹¹ CACCIARI M., Nihilismo e progetto, *art. cit.*, p. 50.

²⁹² CACCIARI M., Il Progetto, *art. cit.*, p. 97-102.

catastrophes, l'une après l'autre, il voit l'unicité [...]. Dans un tel regard se constitue, peut-être, la promesse que l'architecture du nihilisme achevé, radicalement interrogé, puisse se renverser en son achèvement²⁹³ ».

Afin de se reconstituer, le projet - architectural ou politique - doit alors accepter sa sécularisation : accepter sa réduction à la technique, sa consubstantialité au développement économique, achever la modernité. Mais cette option ne permet pas de stabilité, elle est, par définition, *anti-formelle*. À son niveau le plus développé, le projet, pour résister au devenir, se fait *technique pour l'administration probabilisto-statistique* des éléments qui le composent. En d'autres termes, Cacciari, dans une référence à Jacques Derrida, considère comme nécessaire de penser une « version grammatologique du terme de projet » qui soit en même temps « déconstruction de sa structure logocentrique et de sa temporalité rigoureusement finalisée, téléologique²⁹⁴ ».

Le *projet* d'architecture se libère ainsi des « spéculations de l'esthétisme » et se reconnecte à la réalité : dans une certaine mesure, il est *réduit* à une action explicitement artificielle, qu'aucune garantie métaphysique peut justifier, et, de ce fait, *restitué* à la « libre intentionnalité de *poietés* »²⁹⁵. L'architecture peut être *science*, dit Cacciari, uniquement si elle est en mesure de se dérouler comme *médiation continue* entre passé et présent, anticipation qui s'accomplit dans sa réalisation-même, langage sans fondements qui trouve sa signification dans son usage. Ce n'est pas un hasard si l'architecte autour duquel se déploie le raisonnement de Massimo Cacciari est Mies van der Rohe : un constructeur qui « ne pose pas ses propres fins mais qui in-forme la vie de l'idée, donc qui lui donne un sens »²⁹⁶. En d'autres termes, Cacciari invite les architectes à se situer à l'intérieur de ces contradictions et à repenser le projet comme une humble interrogation de ses propres origines : un questionnement qui ne prédétermine rien et ne conserve rien non plus, mais qui modifie le présent à travers la *simple* et *précise* domination des moyens techniques.

En identifiant le nihilisme comme le centre moteur de l'âge de la technique, Cacciari se défait de toute illusion de retour, de toute réintégration du rêve moderne. La forme du moderne nous engage dans son *achèvement*, et non à un *dépassement*²⁹⁷. Et l'architecture de l'achèvement²⁹⁸, selon Vittorio Gregotti a constitué le cœur de la recherche de Manfredo Tafuri. *L'achèvement* contre le *dépassement*, cela signifie, explique Gregotti, regarder au-delà de toute pratique résolutoire, se tourner vers des techniques qui renoncent à se donner comme définitives, qui respectent et qui laissent vivre les différences, les déplacements, ce qui « se constitue au moyen des distances internes, de l'éloignement des parties et du nouveau rapprochement au moyen du

²⁹³ CACCIARI M., Nihilismo e progetto, *art. cit.*, p. 50-51.

²⁹⁴ CACCIARI M., Un ordine che esclude la legge, in *Casabella*, 498-99, 1984, p. 14-15.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana*, *cit.*, p. 239.

²⁹⁸ GREGOTTI V., L'architettura del compimento, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, *cit.*, p. 2-8.

projet²⁹⁹. » Cela signifie penser le *projet* contre l'idée anticipatrice qui consume le futur dans le passé, dans ce qui a déjà, depuis toujours, *été* et, au contraire : l'ancrer dans la responsabilité des choix subjectifs, limités et pourtant en mesure d'*illuminer un fragment du présent*.

« L'achèvement – écrit Gregotti – suggère l'idée de la fatalité et en même temps de l'action consécutive à une nécessité, à un devoir [...]. Lié à l'idée du nihilisme [...], l'achèvement est la recherche d'un lieu de l'action où l'être ne se dissolvait pas dans la valeur, et par conséquent aille vers l'utilisation de ce que cette tension contient de dynamique en fonction d'un accomplissement³⁰⁰. »

Cacciari et Tafuri dénoncent toute attitude tendant à prolonger indéfiniment l'*état de crise*, toute attitude *nostalgique* envers la modernité et ses avant-gardes historiques. De ce point de vue, la recherche d'*authenticité* et l'*éclectisme* qui caractérisent les « danses figuratives hypermodernes » apparaissent comme évocations stériles d'une histoire bien plus tragique. Plutôt devrait-on accorder une *attention profane* aux différences, les désacraliser, les démythifier et cependant, justement pour cela, les *prendre au sérieux*. Encore une fois, la dimension politique est décisive. En effet pour Cacciari :

« Dans ce jeu, il n'existe pas de règles neutres. [...] Parce qu'on feint d'ignorer que dans les règles du jeu politique il y a la définition de *celui qui 'a l'autorité'*, c'est-à-dire la définition d'une position *décisive*. Maintenant, le projet politique 'bourgeois' consiste exactement dans le fait de retirer du jeu cet ensemble de mécanismes et de règles qui permettent d'inventer ce *celui qui*, d'atteindre cette position *décisive*³⁰¹. »

Interroger la volonté de *faire projet*, cela signifie ici entrer dans les contradictions de l'intellect calculant pour accueillir les différences et l'unicité qui émergent, en identifiant une subjectivité capable d'agir – *celui qui* – à l'intérieur de règles et de mécanismes qui ouvrent la voie à cette position *décisive*.

Mais dans les articles publiés sur *Casabella* le questionnement de Cacciari ne suscitera pas de réponses adéquates. Joseph Rykwert relativise le problème à partir de l'exemple de Mies van der Rohe, plusieurs fois cité par Cacciari et par Tafuri comme exemple d'architecture de l'achèvement. Selon Rykwert au contraire l'architecture de Mies serait empreinte d'idéologie productiviste: une méchante utopie technocratique affichant un désintérêt profond pour les questions de haute tenue intellectuelle. « Ce que Mies souhaitait vraiment, c'était l'invention d'un nouveau matériel de construction, léger et industrialisé [...] la manière de procéder de Mies m'apparaît comme un refus net de toute complexité, aussi bien dans le processus que dans le

²⁹⁹ *Ibid.* p. 3.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 2.

³⁰¹ *Ibid.* p. 116.

projet³⁰². » Cette hypothèse, dit Rykwert, s'est soldée par une retentissante faillite. Et il ne pouvait en être autrement, tant fonder des hypothèses exclusivement sur le développement des techniques productives est pour le moins ingénu.

Le développement technique promettait la *fin de l'histoire* et pourtant, il n'en a rien été : « *l'eschaton* était au dessus de nos têtes – écrit ironiquement Rykwert – on nous a dit que l'histoire était finie. Nous avons fermé les yeux et nous avons attendu la fin. Mais elle n'est pas venue³⁰³ ». Plus que d'une tragédie, il s'est agi d'une comédie, d'un écart bizarre entre les futurs imaginés par les pionniers du modernisme et le quotidien banal de la réalité vécue. Il faut en tirer la conclusion que « nous devons encore apprendre à vivre dans ce qui est resté du temps historique ; nous devons par conséquent redécouvrir patiemment ce qu'implique le fait inattendu que l'habitant déraciné de la ville industrialisée est toujours un animal interprétant et non la morte métaphore de quelque théoricien de la société³⁰⁴ ».

Dans son intervention, Gianni Vattimo conteste à Cacciari l'idée de projet comme fondement absolu et absolue opposition entre *novum* et volonté d'*État*. Une telle idée, pour Vattimo, n'est pas applicable au champ de l'architecture qui se construit toujours à partir d'*archai* relatives et non pas d'un principe unique et unitaire. Enfin, dans une référence coutumière à Heidegger, Vattimo invite à repenser la pratique du projet et de la construction à partir de *l'habiter*. Le projet, par conséquent, se construit sur la base de pré-existences historiques ou environnementales et aboutit à une activité *herméneutique* de ces préexistences. Il n'est plus, donc, un geste inaugural, qui tend entièrement vers la *novitas*. L'innovation même a désormais plus à voir avec le système du marché, avec les modes et avec l'obsolescence programmée des produits qu'avec une quelconque signification ontologico-métaphysique :

« Dans cette situation – écrit Vattimo – le fait de projeter relève moins des caractéristiques de l'architecture que de celles de l'ingénierie [...] il s'agit davantage de voir ce qui peut venir des nouvelles possibilités techniques et des modifications qui surviennent dans le *dia-logos* social, que de mettre ces nouvelles possibilités au service d'un projet absolu. [...] Les ingénieurs peuvent également ne pas avoir de rapport avec les *archai* ; mais ils en ont un avec des *logoi* historico-sociaux précis. Projeter, c'est rester en rapport – habiter – avec ces *logoi*³⁰⁵. »

Tandis que Franco Rella, à l'époque très proche de Manfredo Tafuri, tente de répondre à Cacciari en l'invitant à ne pas fermer les *chemins des possibles*, à reconnaître une logique projetante qui sache apprendre des *figures de la multiplicité, du mélange* : « en ce sens – écrit Rella – projeter

³⁰² *Ibid.*, p. 49.

³⁰³ RYKWERT J., Chi ha chiuso la porta e buttato via la chiave ?, dans *Casabella*, 1982, 484, p. 48-49.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ VATTIMO G., Abitare viene prima di costruire, dans *Casabella*, 1982, 485, p. 48-49.

signifie construire l'espace de la différence, l'espace dans lequel les choses, précisément dans leur tension, puissent afficher leur plus grande diversité : leur *valeur* irréductible à l'*évaluation*³⁰⁶ ». Rella essaie de penser l'intervention sur le réel dans la *différence* par rapport aux utopies modernes, toutes catastrophistes, ou cathartiques, ou apocalyptiques, ou messianiques. Une pensée antidialectique et néanmoins encore forte, dans la mesure où elle entend projeter la *transfiguration* et la *métamorphose*, même à l'intérieur des limites de l'agir technico-scientifique, sans prétendre parvenir à des œuvres définitives et toutefois sans perdre le sens « des choses qui changent et de nous qui changeons avec elles³⁰⁷ ». La vérité du projet réside alors précisément dans sa capacité à produire des mutations dans le « nouveau *paysage* qui, dans cette mutation, peut s'ouvrir à notre regard³⁰⁸ ». Massimo Scolari, enfin, clôt cette première phase de débat sur le constat de la liquéfaction du *noyau théorique de la discipline architecturale*³⁰⁹, d'une façon qui n'est pas sans consoner avec certains accents présents dans la provocation de Cacciari.

Dans sa « Réponse aux réponses³¹⁰ », cependant, Cacciari relance. De manière générale, il n'est pour lui pas possible de s'attarder à de vagues et spectrales célébrations des nouvelles *possibilités* pour le projet après la crise de la modernité : « le problème majeur est celui d'un possible qui actionne une logique propre dans le réel³¹¹ », sans se diluer dans la pure marchandisation des produits du travail architectural. C'est à cela que sert de s'interroger sur le *projet*. Et cette interrogation est en vérité essentiellement politique, puisque pour Cacciari, la question du projet a dans les deux champs la même structure logico-rationnelle, et donc la même valeur métaphysico-ontologique.

Réduire la modernité au mythe productiviste ou à l'inexorable marche linéaire du progrès historique est dans le meilleur des cas ingénu. C'est justement Mies van der Rohe qui en fait la preuve : « Chez Mies – écrit Cacciari – on ne trouve nulle trace d'une foi simple, ingénue, automatique en la rationalisation. L'ère de la machine était pour lui un *fait*, jamais un jugement de valeur. [...] C'est précisément le complet désenchantement vis-à-vis de l'ère *nouvelle* qui fonde, pour ce qui le concerne, la critique impitoyable de toute *idolâtrie*. C'est précisément de la considérer comme un fait qui empêche qu'aucun de ses aspects soit sublimé en Valeur et, comme tel, sacralisé³¹² ». L'architecture évolue dans le marché mondial, c'est un fait. Mais le problème est de trouver, à partir de ce fait, une manière d'opérer qui ne réduise pas l'œuvre architecturale à une affaire technico-économique. Cacciari cherche la solution dans ces deux termes : *composition* et

³⁰⁶ RELLA F., I sentieri del possibile, dans *Casabella*, 1982, 486, p. 48-49. Voir aussi RELLA F., Nihilisme et mutation : les frontières du nouveau, dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, 1985, p. 139-147.

³⁰⁷ RELLA F., Nihilisme et mutation : les frontières du nouveau, *art. cit.*, p. 146.

³⁰⁸ *Ibid.* p. 147.

³⁰⁹ SCOLARI M., Ciò che si perde, dans *Casabella*, 1983, 493, p. 38.

³¹⁰ CACCIARI M., Nihilismo e progetto. Risposta alle risposte, dans *Casabella*, 489, 1983, p. 46-47.

³¹¹ *Ibid.* p. 46.

³¹² *Ibid.* p. 47.

singularité. Comment penser une composition qui détermine des singularités irréductibles à l'ordre économique ? Et il répond: à travers « un dessin qui soit signe, *Riss* – composition rythmique [...] qui apparaisse *in-stans*, qui s'arrête, reste, et retienne près de soi [...] ; qui apparaisse comme *epochè*, capable de *montrer* le silence impossible à produire qui l'embrasse³¹³ ».

La lecture de Mies, dans la pleine continuité de la leçon de Loos, permet à Massimo Cacciari de proposer un espace de réflexion entre l'achèvement de l'époque moderne et l'assourdissant bavardage des infinis possibles postmodernes. Mies agit sur le présent dans sa forme actuelle, spécifique. Ce présent est « singularité de la composition où le fait d'être là se compose avec son in-stabilité³¹⁴ ». L'architecte cherche une *epochè* hors du *continuum*, une suspension de l'ordre totalisant de la technique (et du marché). C'est la raison pour laquelle, pour Cacciari, la lecture de Rykwert est complètement erronée : le problème de Mies, ce n'est pas simplement l'innovation dans le processus de construction ou la recherche de quelque nouveau matériau, mais le *jeu des reflets*. « Le reflet – écrit Cacciari – constitue ici le problème formel décisif. Mies appelle à une interprétation radicale de ce terme. Le verre de Mies ne laisse pas transparaître, il n'est pas un principe de transparence mais de *réflexion*. Sur le verre, le transparaître-transpercer *s'arrête, il fait époque et fait attendre* celui qui s'y regarde : il le rend *attentif*³¹⁵. »

Le projet ainsi conçu est à la hauteur de la métropole tardo-capitaliste, parce qu'il est pensé dans la *situation de fait* de la société technique. La composition est le *rythme* selon lequel des éléments autonomes se reflètent et résonnent ensemble a-dialectiquement : ainsi faisant, apparaît la *valeur* de l'intervalle, de la pause dans la parole, de la suspension dans le flot infini de paroles de la postmodernité. Ce silence, ces intervalles, montrent ce qui ne peut être dit, ni ramené à la marchandise ou au *langage* : des projets qui invitent au silence parce qu'ils font *réfléchir*. Il est bien évident qu'il ne s'agit pas ici de considérations d'ordre esthétique : la question est éthico-politique. Comment penser une pratique qui traverse le temps de la technique sans s'y réduire, qui parvienne à y opposer ses propres objets *irréductibles*. Comment penser une manière d'opérer, un projet humain, qu'il soit impossible de dépasser – au sens de la négation de l'*Aufhebung* dialectique – dans les conditions de fait de l'histoire, en agissant dans les conditions même de l'histoire ?

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

Le débat de 1984 dans Casabella

Deux ans plus tard, Gianni Vattimo et Jean-François Lyotard reviennent sur les mêmes questions et proposent un renversement de perspective en appliquant à l'architecture des concepts en usage dans le débat philosophique autour du *postmoderne*. La contribution de Vattimo est assurément symptomatique de la tradition de la *pensée faible*³¹⁶. Pour Lyotard, dont les écrits ont trouvé en Italie la faveur des auteurs de la pensée faible, on pourrait dire qu'il se livre à une lecture post-traumatique de la crise du projet. Comme l'a remarqué Toni Negri, ici, la *subsumption* réelle de la société au capital, la réduction de la production à la circulation, la domination de la technocratie, deviennent l'occasion de « pâles affirmations de vérités relatives ». La puissance productive de l'époque, « le palimpseste d'un carnaval télévisé ». On braille « vive la différence », et ça suffit bien. Ainsi on écrasé « la richesse des surfaces et des articulations du réel, des dispositifs et des *agencements* de la critique post-structurale française, sur l'horizon de l'ontologie heideggerienne. [...] La pensée faible a traduit en italien un Deleuze et un Foucault déguisés en *soubrettes*³¹⁷ ».

Cette seconde phase du débat coïncide parfaitement avec la rhétorique postmoderne de Paolo Portoghesi et ce n'est pas un hasard si ni Cacciari ni Tafuri n'y ont pris part. Comme on l'a vu, ce qui importe le plus à Tafuri, c'est de resituer la culture architecturale dans les comportements collectifs et d'en lire par conséquent les *problèmes* de manière cohérente avec les *questions* politiques, culturelles, sociales propres aux différentes époques. L'art de construire ne peut se retrancher dans une tour d'ivoire, se penser comme une pratique littéraire, ni « faire de chaque étudiant de la Faculté d'architecture un poète couronné³¹⁸ ». Contre toute illusion d'autonomie formelle Tafuri se demande : « de quoi parle le décor que les nouvelles expériences de l'urbanisme et de l'architecture, malgré tout, sont en train de former ? Est-il possible d'y trouver une centralité de problèmes, peut-être pas encore parvenus à la conscience³¹⁹ ? ».

La Biennale de 1980, comme celle de 1985, consacrée au *Progetto Venezia*, « indigne – pour Tafuri – de son directeur, Aldo Rossi, mais qui se prêtait certainement très bien aux stratégies culturelles du président de l'établissement, Paolo Portoghesi³²⁰ », lui apparaissaient comme les emblèmes d'une architecture réduite à un défilé de *soubrettes* où, selon Tafuri, « les provocations

³¹⁶ L'ouvrage classique, dans cette lignée est VATTIMO G., ROVATTI P. A., (dir.), *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983. Voir aussi ROVATTI P. A., De la phénoménologie à la pensée faible, et VATTIMO G., Vers une ontologie du déclin, dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, 1985, p. 57-72 et 90-105.

³¹⁷ Negri T., *La differenza italiana*, Rome, Nottetempo, 2005, p. 7-8. Negri souligne : « peut-être, dans le déclin des idées et du débat au XX^e siècle, le point le plus abject a-t-il été atteint lorsque certains auteurs qualifièrent justement de faible leur pensée et leur définition de la philosophie du présent. D'autres la nommèrent, avec davantage d'à-propos 'pensée molle'. Il s'agissait, semble-t-il, d'une tentative d'acclimater le postmoderne sous les tièdes cieus italiques », *ibid.*, p. 7.

³¹⁸ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana*, cit., p. 241.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 235.

³²⁰ *Ibid.*, p. 229.

émanant d'un lieu historique parmi les plus inquiétants d'Europe sont servies [...] par des danses débraillées à la recherche de publics de troisième ordre³²¹ ». Ces manifestations font apparaître un rapport contradictoire avec le temps : « Sous le masque de *l'amour de l'antique* et de la *continuité retrouvée* » se dissimule « une irrépressible volonté de désacralisation et de violence³²² ».

Nul hasard à ce que les contributions de Lyotard et de Vattimo dans *Casabella* insistent précisément sur le rapport à la *mémoire*. Lyotard, dans « Ripetizione, complessità, anamnesi³²³ », voue l'architecture postmoderne à générer une série de *petites modifications* dans un *espace hérité de la modernité*. Le rapport à l'histoire, par le biais de la citation, présente de fortes analogies avec l'utilisation de restes diurnes de la vie passée dans l'élaboration onirique qui se déroule sur le divan du psychanalyste. Le postmoderne serait alors une élaboration, comme en rêve, des aspects traumatiques et des désirs inexprimés de la modernité. La matière de l'histoire du XX^e siècle est « ensanglantée » et « contraire au projet moderne » et « le développement des technosciences accroît les souffrances et le malaise plutôt qu'il ne les apaise ». C'est pour cette raison que, pour Lyotard, l'idée de progrès est morte. La « complexification » dans laquelle nous sommes pris apparaît comme un destin : « nous sommes les nouveaux Gulliver dans un monde technoscientifique, parfois trop grands, parfois trop petits, jamais à la bonne échelle³²⁴ ». La mission de l'architecte postmoderne consiste alors en une *anamnèse* : réélaboration psychanalytique du trauma produit par la modernité. Rem Koolhaas s'était du reste déjà aventuré en 1978, dans son *Delirious New York*³²⁵, à concevoir l'architecture comme contenu de l'inconscient collectif, afin de rendre possible, comme l'a écrit Marco Biraghi, après l'« administration d'une dose homéopathique de poison au malade désormais moribond [...] un retour au projet³²⁶ ».

Gianni Vattimo s'appuie sur le texte de Lyotard en proposant de fonder l'architecture postmoderne sur le rapport entre *identité/différence* et *confusion*³²⁷. Il fait le constat que le rapport entre postmoderne et modernité est marqué par un profond paradoxe : au moment même où l'on conteste la centralité de la reconstruction historique, fondée sur des origines sûres et linéairement tournée vers le progrès, le rapport à la mémoire redevient central, même si c'est sous la forme de la citation ou à travers la prolifération des « historiographies » du XX^e siècle, qui n'ont plus rien à voir avec une narration unitaire, à l'intérieur de laquelle on pourrait se situer. Mais ce qui est pour l'historiographie une impossibilité théorique, l'homme le vit comme une *an-historicité*

³²¹ *Ibid.*, p. 228-229.

³²² *Ibid.*, p. 227.

³²³ LYOTARD J. F., Ripetizione, Complessità, Anamnesi, in *Casabella*, 517, 1985, p. 44-45.

³²⁴ *Ibid.*, p. 45.

³²⁵ KOOLHAAS R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978 [Tr. fr., *New-York Délire : Un Manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002].

³²⁶ BIRAGHI M., *Surfin' Manhattan*, dans Koolhaas R., *Delirious New York*, Milan, Electa, p. 293. Sur le livre de Koolhaas voir aussi DAMISH H., *Le transfert Manhattan*, et COHEN J.-L., *Le rebelle rationnel ou le propos urbain d'Oma*, dans LUCAN J., *Oma. Rem Koolhaas*, Paris, Electa Moniteur, 1990.

³²⁷ VATTIMO G., Identità, differenza con-fusione, dans *Casabella*, 519, 1985, p. 42-43.

grandissante : comme l'impossibilité d'ordonner l'existant en fonction d'un avant et d'un après, en fonction d'un sens (progressif ou, si l'on veut, régressif). Tout semble présent au reste, simultanément. Et pourtant, le rôle de la mémoire est central à travers l'usage constant de la citation, et la multiplication des « styles ». Le problème concerne, de manière plus interne, la perte de l'idée que la pensée humaine serait basée sur un fondement, un *arché* capable d'édifier un logos unitaire : « il nous faut donc penser à nouveau – écrit Vattimo – dans une sorte d'exercice thérapeutique, la liaison entre fondation et dé-fondation [...]. Liaison qui fait signe vers une relation *non-transcendantale*, et donc également non *forte*, au sens métaphysique, entre le *droit* et le *fait*, ce qui ouvre le chemin à une conception tout à fait nouvelle de la notion même de fondation³²⁸ ».

De l'histoire nous n'en avons pas besoin. Ils n'ont pas d'utilité. Mais pourquoi alors la nécessité d'une thérapie ? D'une réélaboration ? « L'anamnèse – explique Vattimo – fait ressurgir les différences, rétablit ce qui avait été exclu, reprend librement des modèles du passé³²⁹ ». Il est pourtant désormais nécessaire, entre refus de l'histoire et anamnèse de « penser une nouvelle normativité » des règles, une éthique et un horizon politique dans lesquels situer l'architecture. Comment ? « Non pas en faisant ressurgir des identités fortes, originaires » mais au moyen d'une architecture qui sache parler une « plurivocité de langages », de la « con-fusion », de la « superposition des voix », afin de trouver « une idée de l'émancipation par le déplacement, la mise en jeu de l'identité au moyen de la multiplication³³⁰ ». En définissant la condition postmoderne comme *anhistorique*, mais en même temps comme *libre reprise des modèles du passé*, Vattimo montre la racine mortifère et au fond conservatrice, du système de la *pensée faible*. L'ontologie faible, c'est le *retour du passé contre l'histoire*, inconciliable avec la ligne critique de la modernité qui était *accélération de l'histoire contre le passé*.

Selon Tafuri, *La plate-forme des nouveaux récits architecturaux* se construit dans une difficile « intrication entre pur perspectivisme et disséminations, *eidos* encore projeté pour exorciser l'imprévu du futur et conglomérat de mémoires laissées en suspens », parvenant ainsi à la signification non négligeable de nous indiquer « le seuil du problème » qui reste à élaborer³³¹. De l'imbrication entre les tentatives d'innovation et la reprise des traditions, entre l'invention et la remémoration, tout comme la critique de l'idéologie du progrès, ressort, pour Tafuri, un *refroidissement de la catégorie de la novitas* : où « refroidissement ne signifie pas annulation. Bien au

³²⁸ VATTIMO G., Vers une ontologie du déclin, *art. cit.*, p. 97.

³²⁹ VATTIMO G., Identità, differenza con-fusione, *art. cit.*, p. 43.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ TAFURI M., *Storia dell'architettura Italiana*, cit., p. 236.

contraire. Ce qui est supprimé – pour Tafuri – c’est plutôt le pathos que l’on attribue à cette *novitas* ; sa prétention à *l’absolu*, par un effet cathartique ou régénérateur, en sort compromise³³² ».

« Et pourtant – remarque Tafuri – les nouvelles poétiques de la contamination ne peuvent abandonner ni le *nouveau*, ni le *projet* [...] elles ne préfigurent pas de solutions heureuses [...] mais restent empêtrées dans les filets tendus par les traditions dont elles sont issues. Ce qui ne signifie pas que le *citationisme*, les jeux sur les interprétations et les fragments, les incursions dans le *déjà vu* ne sont pas pourvus d’une signification qu’il faut interpréter³³³ ».

Peu importe, dit Tafuri, si les postmodernes ravivent inconsciemment « désacralisation de masse et nostalgies pour les religions, mysticismes, *auctoritates* ». Ce qui intéresse le chercheur, c’est plutôt de se demander « quel est le sens des actuelles *vérités faibles* et partielles, des penchants pour les abandons mystiques – le *s’en remettre* de Vattimo – [...], de l’élévation diffuse des images des *anciens régimes* au rang de valeurs, tout en montrant qu’on est solidement implanté dans le temps de l’informatique et des équivalences³³⁴ ? ». Pourquoi, en somme, la question qui est *montrée* par l’architecture ne parvient pas à sa *pensée*, sinon lors de *brefs moments*, c’est-à-dire qu’elle reste incapable de saisir le problème dans sa globalité³³⁵ ?

Pour Tafuri, l’architecture, ne peut pas se contenter d’être inoffensive. Sur ce point, l’un des rares à avoir vu juste a été Vittorio Gregotti, qui a balayé toute la rhétorique du Tafuri ennuyé ou déçu par l’art de construire. L’architecture, pour Tafuri, doit peser une tonne, elle *doit donner l’impression de ne pouvoir être déplacée sans laisser un vide ou une ruine*, elle doit « évoquer une permanence tout en étant consciente de sa précarité : le geste doit poser la pierre uniquement là où elle peut être, provisoirement, fondée³³⁶ ». Pour cela l’ironie, les mémoires et l’anamnèse, les frivoles discours en mille dialectes, le relativisme, la naïveté, le cynisme ne sont plus suffisants. Certes, « comme toujours – concède Tafuri – l’art a le pouvoir de *montrer* le problème, et non de le résoudre³³⁷ ». Mais cette *différence* entre les pratiques artistiques (y compris l’art de construire), et les problèmes historico-politiques doit être comblée par l’analyse, la culture, le savoir. On ne peut plus *passer par-dessus* en ricanant, ou en palabrant. Voici le *problème* auquel Tafuri a tenté, sa vie durant, de trouver une solution, même provisoire et *réfutable*.

³³² *Ibid.*, p. 235.

³³³ *Ibid.*, p. 236.

³³⁴ *Ibid.*, p. 237.

³³⁵ *Ibid.*, p. 241.

³³⁶ GREGOTTI V., L’architettura del compimento, *art. cit.*, p. 6.

³³⁷ TAFURI M., *Storia dell’architettura Italiana*, cit., p. 241.

II. OPERAÏSME ET TRAVAIL INTELLECTUEL

PREMIERE PARTIE

Critique du Travail Intellectuel

L'intellectuel: "rôle" et "fonction"

C'est un vieux problème que celui des intellectuels. Comme l'a écrit Norberto Bobbio, c'est une question ancienne et récurrente mais qui porte un nom relativement récent et qui est indissolublement liée au rapport entre théorie et *praxis*, entre pensée et action, entre culture et politique¹. Pour le dire synthétiquement : c'est la question des adhésions et des contradictions d'un groupe social déterminé, avec ses idées et ses visions du monde, à l'égard du pouvoir mondain de son temps. Ce rapport problématique se manifeste par des œuvres d'art, de la science, ou de l'esprit – plus ou moins issus d'un contexte donné. Même si le groupe social dont on parle ne se caractérise pas tant par le type de travail qu'il effectue – manuel ou abstrait – que par la fonction qu'il occupe dans l'espace public. Zygmunt Bauman affirme que font partie de ce groupe social tous ceux qui exercent le droit/devoir d'« agir en tant que conscience collective [...] et par conséquent de dépasser aussi bien les divisions en spécialités dans leurs propres rangs, que les divisions sectorielles liées à des intérêts particuliers au sein de la nation dont ils défendent et promeuvent les valeurs suprêmes² ».Yannis Tsiomis a récemment rouvert cette question, en prenant justement pour point de départ le champ de l'architecture dans l'Italie des années 1960. Il établit une distinction entre *architecte cultivé* et *architecte intellectuel*, dont la différence se mesure selon lui « à l'aune de son engagement pour la chose publique, au travers peut-être, et au-delà toujours, de son métier³ ». Ainsi, pour Tsiomis, « tout architecte cultivé – féru d'histoire ou de sociologie – n'est pas forcément un architecte intellectuel, en revanche, tout architecte qui s'engage pour la chose publique – et qui a forcément recours aux autres champs de la connaissance – en est un⁴ »

Mais dans les sociétés industrielles développées, la question se complique : il faut alors prendre en compte une distinction supplémentaire, énoncée de nouveau par Norberto Bobbio, et qui s'avèrera centrale pour la suite de cet exposé : la distinction entre idéologues et experts.

¹ BOBBIO N., Intellettuali, dans *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, en ligne.

² BAUMAN Z., Intellettuali, dans *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, en ligne.

³ TSIOMIS Y., Pasolini et les Lucioles, dans MAZZONI C., *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Paris, Parenthèses, 2013, p. 5.

⁴ *Ibidem*.

« Par ‘idéologues’ – écrit Bobbio – j’entends ceux qui fournissent des principes-guides, et par ‘experts’ ceux qui fournissent des connaissances-moyens. La différence entre les premiers et les seconds peut être comprise au moyen de la distinction wébérienne entre les *actions rationnelles en valeur* et les *actions rationnelles en finalité*. Les idéologues sont ceux qui élaborent les principes en vertu desquels une action se dit rationnelle, en tant qu’elle est conforme à certaines valeurs proposées comme des fins à poursuivre ; les experts sont ceux qui en suggérant les connaissances les plus propices pour atteindre une fin déterminée font en sorte que l’action qui s’y conforme puisse se dire rationnelle en finalité⁵. »

Significativement, en introduisant une partition supplémentaire entre fonction et rôle sociaux, l’hypothèse de Bobbio fracture la figure de l’intellectuel. *Le rôle de l’intellectuel* - dans les différentes figures incarnées d’une fois sur l’autre par les hommes de culture en tant que détenteurs du monopole de la parole publique - peut-être restitué par l’analyse historique, afin de broser un panorama plus ou moins exhaustif du rapport entre culture et société. Mais seule une analyse spécifique des transformations économique-politiques, de l’évolution dynamique et contradictoire de l’univers de la production, pourra permettre de comprendre les transformations de *la fonction* intellectuelle : une recherche qui, selon Bobbio, doit interroger, hors de toute abstraction, les différentes formes anthropologiques de la connaissance en tant que comportement génériquement humain exprimé par l’organisation du travail. Face à cet univers matériel, économique-productif, la connaissance, l’art, la science, ainsi que la détermination autonome d’idées, de formes et d’œuvres, s’auto-représentent désormais comme un pur et simple travail abstrait commandé par l’univers capitaliste. La bureaucratisation de la sphère politique, qui survient toujours au-delà d’un certain seuil de développement social, ne peut par la suite qu’aggraver ce contexte : elle marque la crise définitive de la république des lettres, cet idéal de rénovation civile, et la désacralisation de la notion d’intellectuel humaniste, comme figure exerçant une pure fonction de consensus entre les différentes strates sociales à acculturer. On reconnaît ici un écho adornien :

« La culture – écrit Theodor W. Adorno –, subit un dommage dès lors qu’elle est planifiée et administrée ; toutefois, dès lors qu’il est laissé à lui même, tout ce qui constitue la culture risque de perdre non seulement son efficacité mais son existence même [...]. L’esprit dans sa forme autonome n’est pas moins aliéné par les besoins manipulés et désormais solidement ancrés des consommateurs qu’il n’est susceptible de l’être par l’administration⁶. »

⁵ BOBBIO N., *Intellettuali*, *art. cit.*

⁶ ADORNO T.W., *Culture and administration*, in *Telos*, XXXVII, 1978, p. 93-111.

En effet, tout le débat culturel italien des années 1950 et 1960 est traversé par la crainte de la dégradation du *rôle* public de l'intellectuel – ou par la nette perception de sa profonde crise. C'est aussi le moment où une première réflexion s'ébauche sur la *fonction* du travail intellectuel – surtout artistique et littéraire –, sur sa métamorphose en pur travail abstrait au service de l'industrie culturelle, question qui deviendra déterminante dans les débats qui précéderont et suivront 1968. Les « revues engagées » des années 1950 et 1960 servent d'incubateurs de ces débats, souvent irrésolus, défectueux, fragiles :

« À partir de l'expérience d'*Il Politecnico* de Vittorini – a écrit Mario Valente – et jusqu'à *Contropiano* [...] dernière proposition de travail intellectuel-politique d'Asor Rosa, en passant par les différentes propositions offertes par *Società*, *Il Contemporaneo*, *Officina*, *Ragionamenti*, *Il Verri*, *Passato e Presente*, *Belfagor*, *Quindici* etc., les problèmes liés à la condition du travail intellectuel dans notre société sont fondamentalement politiques. [...] Dans le laps de temps qui sépare *Il Politecnico* de *Contropiano* [...] on a combattu la fondamentale séparation des intellectuels au sein de la division sociale du travail [...] en faisant l'hypothèse d'un projet global d'unification des intellectuels et en faisant abstraction de leur contribution à la valorisation du travail⁷. »

Ces prémisses me semblent indispensables à une lecture politique du travail de Manfredo Tafuri. Tout comme il est indispensable de démêler l'écheveau de questions et de discussions, d'expériences critiques et de prises de positions qui ont commencé, entre 1960 et 1965, à dessiner une aire homogène, un contexte dans lequel toute la trajectoire de Tafuri va s'inscrire, au moins à partir de sa nomination à l'IUAV de Venise. Il n'en reste pas moins que cette discussion s'inscrit dans le paysage historique que nous avons synthétiquement évoqué plus haut, entre les deux pôles constitués par la fin du fascisme et le *boom* économique des années 1960 – et qu'elle en figure dès lors, pour ainsi dire, le reflet théorico-culturel. La principale difficulté d'une telle reconstruction réside, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, dans la succession très rapide des prises de positions et des références théoriques, plus encore que dans l'hétérogénéité des champs disciplinaires où ces positions s'élaborent.

Il nous faudra par conséquent naviguer continuellement entre discussions politiques et débats littéraires, en faisant toujours l'effort de se demander ce que tout cela implique pour la réflexion architecturale. C'est en effet ce type de glissement continu qui caractérise les années de conception d'un texte comme *Teorie e Storia*. À la manière d'un seuil, on l'a dit, le premier essai de Tafuri marque une étape, tout à fait inachevée et fragmentaire, dans la recherche d'une méthode historique permettant de lire politiquement les évolutions disciplinaires de l'architecture. Un texte par beaucoup d'aspects écrit dans l'isolement, une réélaboration provisoire et très personnelle de

⁷ VALENTE M., *Ideologia e potere da « Il Politecnico » a « Contropiano » (1945-1972)*, Turin, ERI, 1978, p. 19.

différents éléments qui ont été déterminants pour la formation du jeune Tafuri. Et pourtant, on peut faire l'hypothèse que le sens de la structure générale de ce travail – publié, comme on l'a vu, après une longue gestation, qui remonte au moins à 1965 – change radicalement au moment où il est presque achevé.

On peut évoquer plusieurs éléments à l'appui de cette thèse. Si l'importance de *Teorie e Storia* est attestée tout au long de la vie de Tafuri, les années 1963-64 sont centrales pour la genèse du texte : une période au cours de laquelle Tafuri affirme à plusieurs reprises vouloir «tout recommencer du point de vue politique», en se référant aux positions du socialisme de gauche qui, au début des années 1960, proposait une critique du réformisme, de la société-usine et de la société néocapitaliste⁸. Il est pourtant évident que l'avertissement à la seconde édition italienne du livre, en 1970, renvoie à un horizon théorique significativement différent de celui du corps du texte. En effet, la seconde édition de *Teorie e Storia* paraît alors que Tafuri collabore déjà régulièrement à la revue *Contropiano. Materiali Marxisti*, dirigée justement par Asor Rosa et Cacciari. Tafuri y a publié en 1969 et 1970 deux articles⁹ qui préfigurent largement *Progetto e Utopia*¹⁰, son deuxième livre paru en 1973 et qu'on peut qualifier d'intégralement opératoire (même si, comme on le verra plus loin, il porte la marque d'un passage épistémologique et politique supplémentaire). Dans la seconde édition italienne du livre on trouve, pour la première fois, une allusion à la philosophie de Massimo Cacciari, et une adhésion renouvelée à la proposition de travail d'Alberto Asor Rosa : traduire en pratique, dans l'analyse de la culture contemporaine et des positions intellectuelles du mouvement ouvrier, « les indications marxistes de la critique de l'idéologie¹¹ ». A la page 88, une note renvoie au travail de Franco Fortini et Alberto Asor Rosa. Cette note porte sur l'évaluation que propose Tafuri de la légitimité de l'approche avant-gardiste de l'architecture – véritable *fil rouge*, comme on le voit tout de suite, de sa recherche, qui parviendra à une forme d'aboutissement en 1980 avec la publication de *La Sfera e il Labirinto*¹². Voici ce qu'on y lit :

« Il est clair que quand on parle de légitimité en ce qui concerne les choix des avant-gardes ou du Bauhaus, il s'agit d'une appréciation tout à fait relative, et interne à la dialectique du concept même d'avant-garde. Bien différente est l'appréciation politique des avant-gardes qui figure implicitement à la note 52 [du même texte, Ndr] et qui a besoin d'une articulation spécifique du discours pour ne pas rester générique. Cf. parmi les positions voisines des nôtres la *pars destruens* de l'essai de Franco Fortini « Due Avanguardie », in *Avanguardia e neoavanguardia*, Milan, Sugar, 1966, p. 9 et suiv. et la réponse d'Alberto Asor Rosa, « L'uomo, il

⁸ Cf. HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, op. cit., p. 64.

⁹ TAFURI M., Per una critica dell'ideologia architettonica, dans *Contropiano. Materiali marxisti*, 1, 1969, p. 31-79 et Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, dans *Contropiano. Materiali marxisti*, 2, 1970, p. 241-281.

¹⁰ TAFURI M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Laterza, 1973.

¹¹ ASOR ROSA A., *La cultura*, op.cit., p. 1657-1658.

¹² TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin, Einaudi, 1980.

poeta », in *Angelus Novus*, 1965, n° 5-6, p.130, à l'ouvrage de Fortini, *Verifica dei poteri*, Milan, Il Saggiatore, 1965¹³. »

Tous les éléments de contexte, ou presque, ont d'ores et déjà été évoqués. La difficile gestation de *Teorie e Storia* se mêle aux thèses et aux positions d'un débat complexe de critique littéraire qui oppose en 1965 Franco Fortini et Alberto Asor Rosa, à l'occasion de la publication de deux livres – *Verifica dei poteri* et *Scrittori e popolo*¹⁴ – mais aussi à la trajectoire d'une revue, *Angelus Novus*, qui paraît à la même période à Venise et dont le codirecteur est l'alors très jeune Massimo Cacciari. Pour comprendre la genèse de certaines questions soulevées par *Teorie e Storia*, il me semble indispensable de démêler les fils de cet écheveau, puisque les problèmes et les positions qui ont été formulées à ce moment seront transposés par Tafuri dans le champ disciplinaire de l'architecture. Il faut tout d'abord souligner qu'en l'espace de quelques années, s'est tournée une courte page – mais pour nous essentielle – de l'histoire des revues militantes italiennes, caractérisée par la désacralisation définitive du rôle de l'intellectuel-humaniste. Tafuri y fait allusion, justement à propos de la genèse de *Teorie e Storia*, dans l'interview qu'il donne à Françoise Véry en 1976 :

« Il s'agit de voir quelles étaient ces années-là. Tous les grands mythes s'étaient écroulés, l'un après l'autre. Et nous étions en présence de deux types de bouleversements très inquiétants. Le premier était ce qui, plus tard, s'appellera le marxisme des années 1960, qui pour moi trouvait son origine dans la lecture de deux livres qui firent à l'époque grande impression : l'un était *Scrittori e popolo* de Alberto Asor Rosa, l'autre *Verifica dei poteri* de Franco Fortini, en particulier le fameux article *Astuti come colombe* qui avait un contenu absolument explicite : il remettait en cause pratiquement tout le destin du travail intellectuel. [...] Et je pensais devoir mettre cela en relation avec certaines expériences très importantes comme l'école du nouveau regard, la lecture des romans de Butor ou certains films [...] de Godard, ou un texte comme celui de Peter Weiss qui met en crise tout le gauchisme progressiste de l'après-guerre¹⁵. »

Malgré l'extrême rapidité à laquelle ils se succèdent, la densité des matériaux théoriques et des analyses politiques qui en découlent, souvent opposés les uns aux autres, est remarquable. Il est donc nécessaire de se mouvoir avec précision dans cet univers – en le regardant au microscope et en le soumettant au bistouri de l'historien, aurait dit Tafuri – pour éviter toutes les banalités et les malentendus qui souvent obscurcissent les études critiques. L'analyse renseignée de ce passage permet en effet de restituer clairement le contexte politique et intellectuel à l'œuvre

¹³ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, op. cit., p. 88.

¹⁴ FORTINI F., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965, maintenant in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003 ; ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1965, maintenant in *Scrittori e popolo e scrittori e massa*, Torino, Einaudi, 2015 [nous utilisons ici l'édition de 1988, chez Einaudi].

¹⁵ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, art. cit., p. 65.

entre Rome et Venise, et auquel Tafuri s'intègre autour de 1968. Entre 1964 et 1966-67, on assiste à : la première rupture du groupe opéraïste des *Quaderni Rossi* et la naissance de *Classe Operaia*, fondée par Mario Tronti, Alberto Asor Rosa et Toni Negri ; la publication, à Venise, d'*Angelus Novus*, dont une bonne partie des rédacteurs entrera par la suite dans l'orbite culturelle de *Classe Operaia* et de *Contropiano* ; puis, la clôture, en 1967, de l'expérience de *Classe Operaia* et la naissance en 1968 de *Contropiano. Materiali Marxisti*, revue pensée et dirigée par Negri, Asor Rosa et Cacciari. Ces figures seront d'ailleurs déterminantes, y compris pour l'influence qu'elles auront sur le travail de Manfredo Tafuri.

Mais poursuivons notre lecture : à la note 52, page 49 de *Teorie e Storia*, à propos de Mondrian et De Stijl et de la « radicale destruction de la tradition symbolique de l'art » qu'opère le néoplasticisme « en réduisant à une pure organisation perceptive les outils de communication des arts visuels¹⁶ », Tafuri ne peut s'empêcher de souligner à quel point ce caractère destructeur, même en admettant la réduction fonctionnelle de l'art à une technique opérative dans une société déjà perçue comme entièrement rationalisée, restait pour le néoplasticisme le « symbole et l'image d'une attente de rédemption finale au parfum théosophique¹⁷ ». Cette thèse est corroborée par l'influence explicite qu'a pu avoir sur Mondrian et van Doesburg « la métaphysique théosophique du *Doktor Shoenmaekers*¹⁸ ». Il est pourtant essentiel de lire attentivement ce que Tafuri en dit dans sa note :

« Il est singulier – écrit Tafuri – que des mouvements aussi radicaux que De Stijl et l'utopisme idéologique de l'*Arbeitsrat für Kunst*, de la *Gläserne Kette* et de la revue *Frühlicht* aient ressenti le besoin de s'appuyer sur deux mystiques tels que le théosophique Dr Shoenmaekers et l'utopiste tardo-romantique Scheerbart. Il est en outre important de relever que chez Mondrian, l'alternative entre art et révolution est posée avec une extrême clarté. Comme la plupart des avant-gardes constructivistes, De Stijl opte pour l'art, en lui conférant toutes les caractéristiques et les tâches typiques d'un mouvement politiquement révolutionnaire. C'est ainsi que les avant-gardes européennes couvrent idéologiquement leur rapport ambigu à la réalité politique¹⁹. »

Cette séquence soulève une série de questions : tout d'abord, Tafuri, dans la première note citée, distingue radicalement l'appréciation politique de l'appréciation esthétique. L'appréciation esthétique est « tout à fait relative et interne à la dialectique du concept même d'avant-garde », elle est donc fonction d'une évaluation spécifique de l'univers linguistico-formel à la fois de la production artistique et de l'œuvre architecturale. Politiquement, en revanche, les avant-gardes doivent être évaluées sur le terrain spécifique de l'histoire et au regard de la fonction

¹⁶ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, op. cit., p. 49.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

idéologique qu'elles confèrent à l'opération artistique et à ses langages. Pour quelqu'un, comme Tafuri, qui entend s'occuper d'architecture, c'est bien évidemment la seconde appréciation qui prévaut. Le rapport à la politique des avant-gardes s'exprime dans le choix qu'elles opèrent entre art et révolution, renvoi évident à la très fameuse question posée par Le Corbusier²⁰ – Architecture ou Révolution ? – à laquelle l'architecte avait répondu par le célèbre et lapidaire : « on peut éviter la révolution ». Pour Tafuri, donc l'intégralité du cycle des avant-gardes se caractérise par la tentative désastreuse d'attribuer à l'art et à l'architecture « toutes les caractéristiques et les tâches typiques d'un mouvement politiquement révolutionnaire²¹ ». En cela, ils se vouent à une faillite historique, quand bien même ils produisent d'extraordinaires et fondamentales innovations formelles. On peut lire ce réflexe idéologique comme l'effet des fondements théoriques singuliers qui caractérisaient beaucoup de mouvements d'avant-garde, comme un retour des prémisses où s'originaient certains d'entre eux : par exemple, dans le cas de De Stijl, la théosophie de Shoenmaekers, ou les utopies tardo-romantiques de Scheerbart pour l'expressionnisme allemand. Dans les deux cas en effet, l'art et l'architecture sont originellement fondés sur une lecture qui concilie l'œuvre et le monde et leur développement sera donc marqué par la découverte du caractère illusoire de ce fondement.

L'hypothèse selon laquelle *Teorie e Storia* figure un premier seuil méthodologique qui sera néanmoins soumis dans le temps à une série de transformations ou de changements de sens, semble corroborée par la préface à l'édition française de 1976²². Tafuri y écrit que le livre prend naissance dans les années 1965-1967, qu'il s'agit d'un point de départ, d'un témoignage d'avant le déluge, d'une sorte de *work in progress*, qui a fonctionné comme une plate-forme de réflexion pour la recherche qu'il a développée lors des années suivantes à l'IUAV de Venise, même si le texte a été modifié et corrigé à plusieurs reprises d'abord pendant les années de sa rédaction, puis pour l'édition de 1970, pour l'édition espagnole de 1972 et enfin pour la troisième édition italienne de 1973.

« En effet – écrit Tafuri – au cours de la rédaction du texte [...] toute la matière à traiter s'est transformée au fil de la plume. Ainsi le thème central – la relation entre l'utopie des avant-gardes et la chute du rôle idéologique du travail sur la forme – s'est déplacée, cernant directement le problème du rôle et de la vocation du travail intellectuel en général. [...] De la redécouverte, toute politique, de la critique de l'idéologie à l'intérieur du nouveau marxisme italien des années 1960 (les noms auxquels on se réfère sont ceux de Franco Fortini, Alberto Asor Rosa et Mario Tronti) on est passé graduellement [...] à la recherche

²⁰ Cf. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Champs, 2008.

²¹ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, op. cit., p. 49.

²² TAFURI M., *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976, p. XI-XIII.

des contradictions et des impacts que l'idéologie rencontre en devenant technique d'intervention, programme réel, proposition de gestion économique sur le plan urbain ou territorial²³. »

Cette trajectoire n'est pas propre à l'architecture. Certaines modalités, certaines données chronologiques, certains éléments de lexique lui sont spécifiques. Mais l'histoire de l'architecture reste pour Tafuri une partie de l'histoire générale de la grande culture moderne, de la Renaissance aux Lumières et enfin à la culture bourgeoise industrielle. Pour comprendre ces passages, il convient donc d'analyser « du moins théoriquement, [sur leur] enchevêtrement [avec] des thématiques qui ne sont pas effectives » parce qu'elles se situent au plan idéologique et requièrent un travail qui « a donc pour nous un côté directement politique²⁴ ». Pour Tafuri, ceux qui refusent de voir ce pli politique de la recherche sont ceux qui s'attardent et persistent à se comporter en intellectuels, en figures « d'une division sociale du travail dépassée par les contradictions récentes du développement capitaliste, [...] qui ne veulent pas s'apercevoir que l'espace où il se livrent à leurs brillants exploits n'est que la cour d'une prison modèle dans laquelle ils circulent en liberté provisoire²⁵ ».

En d'autres termes, l'architecture est l'un des champs où interroger la crise définitive du rôle du travail intellectuel et les modifications consécutives de sa fonction dans la société contemporaine. Il est évident que si la question que soulève Tafuri est d'ordre général, c'est aussi pour y chercher une première réponse à des difficultés et à des problèmes qu'il ressent comme pressants pour la situation des intellectuels dans l'Italie des années 1960, celle du *boom* économique. Ce qui rend, pour Tafuri, l'histoire de l'architecture particulièrement pertinente, c'est qu'elle est un point d'observation privilégié à cause des conditionnements politiques auxquels les architectes sont sans cesse soumis, de l'importance qu'ont pour elle les évolutions technologiques et les découvertes scientifiques, parce que l'architecture reste toujours, en somme, le lieu du croisement, à la fois déterminé et déterminant, entre l'histoire du travail humain et les pratiques artistiques.

L'opéraïsme italien

Tafuri et la politique. Tafuri et le marxisme. Tafuri et la critique de l'idéologie. Tafuri et *Contropiano*, donc²⁶. Mais de quelle revue s'agit-il ? Comment se retrouve-t-elle parmi « les recherches les plus avancées de la pensée marxiste de 1960 à aujourd'hui » ? En quoi consiste la

²³ TAFURI M., *Préface à l'édition française de Théories et histoire de l'architecture*, p. XI-XII.

²⁴ *Ibid.*, p. XIII.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cf. CALVI E., *Oublier Tafuri ?*, dans *Being Manfredo Tafuri*, *cit.*, p. 21-29.

critique de l'idéologie ? Que signifie tout cela pour l'architecture ? Voilà la série de questions qu'il convient de se poser pour comprendre aussi bien le passage de *Teorie e Storia* à *Progetto e Utopia*, que le programme d'études et de recherches que l'Institut d'Histoire de l'IUAV de Venise produira de 1968 à 1976. Pier Vittorio Aureli a voulu connecter l'opéraïsme et la recherche de Tafuri avec les nouveaux mouvements nés dans l'architecture italienne à la fin des années 1960 : notamment le néo-rationalisme de Aldo Rossi et le mouvement *radical* d'*Archizoom* et *No-Stop City*. Selon Aureli, c'est la théorie réaliste et anti-idéologique de Mario Tronti, Toni Negri, Massimo Cacciari et Alberto Asor Rosa qui agit dans la toile de fond du renouveau de l'architecture italienne des années 1960. Cette thèse est généralement confirmée par la reconnaissance historique de certaines tendances politiques de la néo-avant-garde italienne des années soixante-dix. Selon Andrea Branzi, par exemple, trois concepts opéraïstes se trouvent à la base du détachement de la culture italienne officielle des jeunes intellectuels :

« Le premier point signalait que le néocapitalisme avait déjà *proletarizzato* la société italienne, organisée désormais selon compétences et spécialisations diffusées sur tout le territoire social en transportant la *chaîne de montage* bien au-delà du périmètre de l'usine [...]. Le second point était que l'opéraïsme avait supprimé toute illusion idéologique sur le socialisme humanitaire. [...] Le troisième point tire les conséquences stratégiques de cette analyse brute: il faut récupérer une nouvelle *autonomia*»²⁷

En effet, quand Tafuri parle de «la pensée marxiste d'aujourd'hui», il se réfère essentiellement à l'*opéraïsme* italien. La question est donc fondamentale. Certes, une évaluation exhaustive de la trajectoire théorique politique de l'opéraïsme dépasse largement le cadre des possibles du présent écrit. Toutefois, certains éléments doivent être isolés et pris en considération, tout comme certains passages historiques doivent être mis en évidence. Ce qui est déterminant n'est pas tant *ce qu'a* été l'opéraïsme, mais l'usage que Tafuri en a fait, le moment et la manière avec laquelle il y est entré en relation : la *porte* par laquelle il est entré. D'autant plus que, comme nous l'avons dit, la relation avec l'architecture apparaît, en 1968-1969, tout à fait inédite.

Mario Tronti a situé chronologiquement l'opéraïsme italien entre 1962 et 1967, en le faisant correspondre essentiellement avec l'histoire des deux revues, les *Quaderni Rossi* et *Classe operaia*. Par la suite, en 1968 une autre histoire commence. Nous savons que Tafuri lit les *Quaderni Rossi* à partir de 1963-1964. En revanche, il fréquentera de manière moins assidue *Classe Operaia* dont les thèmes seront toutefois *récupérés* via la critique de la littérature de Alberto Asor Rosa et, par la suite, avec la seconde édition en 1970, de *Operai e Capitale* texte de Mario Tronti, gardien du

²⁷ BRANZI A., *Una generazione esagerata. Dai Radical Italiani alla crisi della globalizzazione*, Milano, Baldini e Castoldi, 2014, p. 43.

« code de base²⁸ » de la théorie politique autour de laquelle la nouvelle revue s'était organisée. Selon Tronti, l'hérésie opéraïste a surtout été « une marque intellectuelle, un trait humain – le mot juste serait un style – qui nous a été inculqué par une école d'excellence, l'usine moderne, avec, en chaire, la figure ouvrière²⁹ ». L'hypothèse qui est ici proposée élargit seulement un peu le cadre, jusqu'à y inclure tous les événements liés à 1968 ainsi que le parcours de *Contropiano. Materiali Marxistici*. Si *Quaderni Rossi* marque l'apparition de l'hérésie opéraïste, et *Classe Operaia* sa phase de maturité, c'est dans *Contropiano*, en effet, que se consomme la rupture définitive de l'expérience et que s'ouvrent de nouvelles pistes de recherche. Trois revues donc, qui marquent trois approfondissements thématiques, trois laboratoires conceptuels, trois cercles de réflexion, dont les événements principaux doivent être ici retracés³⁰.

À l'origine des *Quaderni Rossi*, il y a la figure de Raniero Panzieri³¹, socialiste hétérodoxe qui rassemble autour de lui de jeunes intellectuels critiques d'origines et d'orientation diverses, intéressés toutefois à saisir la nouvelle donne des luttes ouvrières dans le néocapitalisme italien des années soixante. La revue engage dans une résolue révolution des formes intellectuelles, différents groupes entre Turin, Rome et Venise. Si les organisations de la gauche italienne, dans les années 1960, sont dominées par l'idée typiquement *progressiste* du développement linéaire des forces productives, retardé toutefois par l'irrationalité et les inégalités du système capitaliste, le « style » de pensée, d'analyse et d'écriture de Panzieri conteste en premier lieu, et à partir d'une rigoureuse définition du capital, toutes les visions linéaires-progressives de l'histoire. « Nous opéraïstes – écrit Tronti – nous nous réveillâmes du sommeil dogmatique, celui de l'historicisme, le substantif unique, qui pouvait s'adjectiver comme matérialiste ou idéaliste, mais qui restait toujours le même³² ». Déjà dans *Quaderni Rossi*, les événements des années soixante sont lus dans

²⁸ TROTTA G., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta. Da « Quaderni Rossi » a « Classe operaia »*, Rome, Deriveapprodi, 2008, p. 525; de Mario Tronti voir *Operai e Capitale*, Torino, Einaudi, I ed. 1966, II ed. 1971 [ed. fr. TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, Genève, Entremonde, 2016] et TRONTI M., *Nous Opéraïstes. Le roman de formation des années soixante en Italie*, Paris, Editions de L'éclat, 2013. Les articles publiés dans *Ouvriers et Capital* sont: Marx ieri e oggi, dans *Mondo Nuovo*, 1, 1962, p. 27-28; La fabbrica e la società, dans *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 1-31; Il Piano del capitale, dans *Quaderni Rossi*, 3, 1963, p. 44-73; Lenin in Inghilterra, dans *Classe Operaia*, 1, 1964, p. 18-20; Vecchia tattica per una nuova strategia, dans *Classe Operaia*, 4-5, 1964, p. 31-32; 1905 in Italia, dans *Classe Operaia*, 8-9, 1964, p.15-16; Classe e Partito, dans *Classe Operaia*, 10-12, 1964, p. 2-6. Sur l'opéraïste voir aussi: MATHERON F., *Opéraïste* dans *Dictionnaire Critique du Marxisme*, Paris, PUF, 1999, p. 816 ; MEZZADRA S., *Operaismo*, dans Esposito R., Galli C., (dir.), *Enciclopedia del pensiero politico*, Rome-Bari, Laterza, pp. 497-498. Pour une histoire des revues voir BECHELLONI G., *Cultura e ideologia nella nuova sinistra*, Milan, Edizioni di Comunità, 1973, pp. 583-636. Pour un cadre historique de la période voir GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 2006. Pour une histoire des mouvements sociaux du post-68 voir WRIGHT S., *Storming Heaven. Class composition and struggle in Italian Autonomist Marxism*, London Virginia, Pluto Press, 2002. Cf. aussi TOSEL A., *Le marxisme du 20^e siècle*, Paris, Syllepse, 2009 et POTIER J. P., *Lectures italiennes de Marx 1883-1983*, Lyon, PUL, 1986.

²⁹ TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, cit., p. 14.

³⁰ Une synthèse du rapport entre opéraïste et architecture se trouve dans AURELI P. V., *The project of Autonomy*. cit., pp. 25-53.

³¹ De Raniero Panzieri (1921-64) voir *La crisi del movimento operaio : scritti, interventi, lettere (1956-60)*, Milan, Lampugnani Nigri, 1973 ; *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, Milan, Sapere, 1975 ; *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, Turin, Einaudi, 1976.

³² TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, op. cit., p. 28.

la perspective d'une véritable « explosion de subjectivité, un saut politique dans le sujet³³ » se définissant parmi les engrenages de l'usine moderne.

« En Italie - écrit Mario Tronti - depuis la fin des années 1950, on a le décollage d'une société capitaliste moderne. Le triangle industriel - Turin, Milan, Gênes - avec l'appendice du pôle chimique de Porto Marghera, près de Venise, tire tout le développement. Il y a une grande migration du Sud vers le Nord. Jeunes ouvriers entrent, arrivés directement de la campagne dans les grandes villes, dans un processus violent d'urbanisation sauvage. Mais dans l'usine, voici la nouveauté, se produit une extraordinaire transmission de savoir des luttes [...]. La figure de l'ouvrier professionnel décline, émerge la figure de l'ouvrier-masse. [...] Nous avons vu tout cela. [...] *Quaderni Rossi*, en 1961, est le nom qui a identifié cette expérience³⁴ »

Panzieri répond à la crise culturelle des organisations du mouvement ouvrier italien, par une double manœuvre: le retour à l'usine et le *retour à Marx*. Son marxisme est toutefois radicalement épuré de tout le commentaire successif – à l'exception de Lénine - et l'attention à *l'usine* agit comme un moment d'élaboration théorique générale, utile pour analyser la civilisation contemporaine. Panzieri s'efforce de récupérer la dimension *qualitative* de *l'usine* qui n'est pas simplement un lieu urbain, ni un pur agrégat de données empiriques, mais, selon la leçon léniniste, *synonyme du développement de l'industrie dans l'organisation du capitalisme*³⁵. C'est alors, que pour reconstruire une perspective politique, il est nécessaire avant tout d'opérer une inversion décisive des termes de l'analyse économique-politique: cesser de fixer des hypothèses stratégiques sur la base des diverses théories économiques et redescendre des *conditions concrètes de la vie ouvrière* à l'interprétation du *développement capitalistique*.

Les thèses opéraïstes, en empruntant cette voie, entrent en conflit avec la culture progressiste italienne : « une conception archaïque, arriérée - écrivait Alberto Asor Rosa dans le deuxième numéro de *Quaderni Rossi* - élaborée pour un modèle à l'aube du capitalisme, plus que pour un monde engagé vers la pleine industrialisation, dans une phase d'ardent développement du capitalisme³⁶ ».

Contre l'archaïsme de la pensée de gauche, donc, se mettent en place les premières lectures des processus d'innovation technologique en action à partir des années du *boom économique*. Déjà dans les écrits de Panzieri, *l'usage capitalistique* de la technologie devient un moment déterminant du cycle politique en cours. Le capitalisme est une forme politique au sens large qui implique une modalité historiquement définie de rapport au monde : celui-ci couve en

³³ *Ibid.*, p. 59.

³⁴ TRONTI M., *Dall'estremo possibile*, Roma, Ediesse, 2011, p. 219.

³⁵ Cf. PANZIERI R., *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, cit., p. 25-50; TRONTI M., *La fabbrica e la società*, dans *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 1-31.

³⁶ ASOR ROSA A., *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, dans «*Quaderni Rossi*», 2, 1962, p. 122.

lui l'organisation dynamique de rapports sociaux, bouleverse l'ordre institutionnel, produit des formes culturelles et invente des paradigmes spécifiques de rationalité. Les sauts technologiques du capital produisent, pour cette raison, d'éloquents mutations *qualitatives* au sein de la société: aussi bien dans sa structure organisée que sur le plan de la pensée. *Das Kapital* est en somme *une rationalité totalisante* capable de soumettre à la logique du profit la société toute entière ainsi que les différents formes de la culture. La critique de la vision ingénue de la gauche progressiste, qui considère comme neutre le développement technologique, est donc l'un des instruments conceptuels majeurs que nous retrouverons au cours de notre analyse :

« On ne soupçonne même pas - écrivait Raniero Panzieri dans le premier numéro des *Quaderni Rossi* - que le capitalisme puisse se servir des nouvelles bases techniques [...] pour perpétuer et consolider la structure autoritaire de l'organisation de l'usine; en effet on se représente tout le processus d'industrialisation comme dominé par la fatalité "technologique" qui conduit à la libération "de l'homme" [...]. La rationalisation administrative, la croissance énorme des fonctions vers l'extérieur, sont saisies de manière égale dans une forme "technique", "pure": le rapport entre ces développements et les processus et les contradictions du capitalisme contemporain, sa recherche de moyens toujours plus complexes pour réaliser et imposer sa planification, c'est-à-dire la réalité historique concrète dans laquelle le mouvement ouvrier vit et lutte, l'actuel usage capitaliste des machines et de l'organisation sont totalement ignorés en faveur d'une représentation technologico-idyllique³⁷ »

Toutes les visions *réformistes*, y compris celles hégémoniques au sein du Parti Communiste Italien de l'époque, considéraient le développement technologique comme un moment *neutre* d'une irrépressible ligne directrice progressive de la dynamique sociale, et situaient donc les mouvements de la classe ouvrière, uniquement à l'intérieur de ce développement : comme un *moment* du marché capitaliste de la force de travail. Dans l'analyse de Panzieri, en revanche, l'image *abstraite et partielle* de la planification se casse pour dénicher les raisons non pas de la *rationalité*, mais du *contrôle* du travail vivant, non pas de la *programmation technique*, mais du *projet de pouvoir* bourgeois, contre lequel s'érige, seul, le corps collectif de la subjectivité ouvrière³⁸. Ce concept, dans les sociétés planifiées – qu'elles soient sociales-démocrates ou libérales - prend ensuite un caractère directement institutionnel:

«Dans le néo-capitalisme – a écrit Sandro Mancini au sujet de Panzieri – l'état subit une importante transformation dans la mesure où il abandonne la fonction de médiation des contrastes de classe à l'extérieur de la sphère

³⁷ PANZIERI R., Sull'uso capitalistico delle macchine nel neocapitalismo, dans *Quaderni Rossi*, 1, 1961, p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 61. A la machine abstraite du capital s'oppose, *toujours*, la lutte sur le salaire des ouvriers dans l'usine. La variable du salaire, donc, assume elle aussi une densité politique générale.

économique et il devient le principal agent de la programmation du développement. Pour autant la sphère de l'état n'est pas neutre [...] mais au contraire c'est un instrument pour renforcer et rationaliser l'autorité du capital³⁹ ».

Dans l'essai *Sull'uso capitalistico delle macchine*, Panzieri met en évidence une évolution cyclique, constituée de sauts et d'innovations techniques, à travers laquelle le capital – entendu comme rapport social - garantit sa propre reproduction en innovant la logique du développement de manière à absorber et dépasser les contradictions des phases précédentes. À cette évolution cyclique, toute positive, on fait toujours correspondre la subjective intervention *négative* de la lutte ouvrière. La *limite* du capitalisme, sur la base de cette lecture, n'est plus *le capital lui-même*, selon la formule marxiste classique, mais *l'insubordination ouvrière* au plan du capital.

Raniero Panzieri explore les rapports sociaux de la société-usine à contre-poil dans le but de déterminer le point intérieur à partir duquel devient possible d'*interrompre* la subsomption réelle de la société au capital. Une telle *epoché matérialiste* est possible grâce à l'efficacité de nouvelles forces sociales, certes produites par le plan capitaliste, mais pas pour autant intégralement réductibles à ce dernier. A un niveau philosophique général, cette hypothèse travaille essentiellement dans la perspective de *remettre en mouvement*, de *débloquer* sur le plan historico-concret, des dialectiques différentielles et conflictuelles : plus qu'une pensée antidialectique, il s'agit en somme d'une polémique contre l'idéalisme et l'historicisme théologique. A quoi font allusion *Le sette tesi sul controllo operaio* (*Les sept thèses sur le contrôle ouvrier*) que Panzieri écrit en 1957, sinon à la possibilité d'entrevoir dans le cycle de reproduction du rapport capitaliste, une sorte de *contre-poussée*, un élargissement de la base sociale et du conflit politique ?

L'hypothèse, il faut le préciser, tient ensemble deux plans de la question : elle se fonde sur la critique du marxisme historiciste ou, à mon dire, *moraliste* de la période - il suffit de penser aux théories de l'aliénation si en vogue à l'époque - mais elle n'accepte pas, pour autant, de jeter aussi l'enfant avec l'eau du bain. C'est à partir d'ici qu'apparaissent, par la suite, les recherches sur le *comportement ouvrier* et sur la *composition technique et politique de classe en usine* et la centralité méthodologique de l'enquête ouvrière⁴⁰. Dans l'article *Plusvalore e pianificazione*⁴¹, Panzieri approfondit l'analyse du dispositif de capture capitaliste bien au-delà de la planification de l'usine, il l'étend, pour ainsi dire, à l'organisation sociale dans son ensemble. Et cependant, il ne s'arrête pas à la critique négative, au contraire, il soutient que de ce fait le caractère antagoniste du rapport au capital devient plus perçant. C'est alors que le Parti Communiste Italien le montre du doigt en lui adressant des anathèmes tels que *déterminisme*, *économisme* et *extrémisme*. Mais finalement, à bien

³⁹ MANCINI S., *Introduzione*, dans Panzieri R., *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, cit., p. XXV.

⁴⁰ Voir le premier numéro des *Quaderni Rossi*, de 1961, en particulier les articles de V. Foa (p. 1-18), G. Mottura (p. 18-52), G. Gasparini (p. 134-148), R. Alquati (p. 215-239). Et les écrits de Alquati rassemblés dans ALQUATI R., *Sulla fiat e altri scritti*, Milan, Feltrinelli, 1975.

⁴¹ PANZIERI R., *Plusvalore e pianificazione*, dans *Quaderni Rossi*, 4, 1964, pp. 257-288.

le lire, le texte de Panzieri paraît presque prudent, *classique* dirais-je. Il est vrai que, dans cette nouvelle qualification du rapport d'exploitation, se révèlent des *ferments révolutionnaires*, et pourtant, ces ferments ne sont pas *automatiquement* destinés à s'exprimer. Au contraire, selon Panzieri ils ne sont marquants qu'à travers le travail politique sur les effets *non contrôlés* de la subsumption réelle de la société au capital, sur les failles qui rendent le caractère socialisé de la production non plus *soutenable* pour la *base restreinte du système*, là où *la mensuration quantitative du travail devient une évidence absurde*.

Selon Panzieri, la forme économique-politique spécifique qui relaye les théories de l'équilibre et de la planification réglée, provoque deux effets : dans un premier temps, le but ultime du pouvoir capitaliste - une fois qu'il s'est étendu sur toute la société - n'est plus le *profit* mais sa propre *survie*. Dans un second temps, le despotisme du capital ne permet plus la médiation étatique des contrastes de classe à l'extérieur de la sphère économique. Panzieri écrit :

« La caricature capitaliste du processus de travail réglé n'est pas un simple réceptacle qui, une fois tombé, fait apparaître les formes de la nouvelle société comme étant belles et prêtes [...]. Dans Marx, la dichotomie l'emporte : planification dans l'usine-anarchie au sein de la société. [...] Le Plan s'arrête au seuil de l'usine [...] dans l'ensemble du processus social, il ne fonctionne pas⁴² »

Le dualisme du pouvoir que l'on aperçoit ici ne doit pas être, selon Panzieri, bloqué via les mécanismes du travail politique ; au contraire, il faut l'ouvrir et l'exalter à travers l'initiative de classe. Les accusations de déterminisme et économisme qui lui étaient adressées auparavant, sont écartées par un deuxième argument, qui élargit amplement le spectre de l'analyse. En effet, l'article de 1964 examine en profondeur « l'entrelacement capitaliste de la technique et du pouvoir », suivant lequel « le despotisme du capital apparaît comme le despotisme de la rationalité », et face auquel ne serait suffisant aucun « renversement pur et simple des rapports de production⁴³ ». L'initiative politique à laquelle Panzieri fait allusion, implique donc la capacité de dénouer le lien entre rationalité et domination, savoir et pouvoir. Il me semble alors déterminant de souligner cette dimension de l'analyse : la qualification du *despotisme* et de la *résistance* en termes de formes de la raison, de la science et de la technique, est ici tout à fait explicite. L'usage capitaliste de la technologie et de la production capitaliste de la science définit l'extrême tentative de conserver, tout en restructurant les formes, des référents disciplinaires en mesure de contrôler les données sociales.

⁴² *Ibid.*, p. 284.

⁴³ *Ibid.*, p. 270.

Chez Panzieri, coexistent deux hypothèses sur le rapport entre capital et classe ouvrière: une première, selon laquelle l'antagonisme entre les deux polarités est toujours déterminé par le niveau de développement technique du capital; et une deuxième, qui se trouve dans les pages consacrées à l'analyse du néocapitalisme, selon laquelle *l'ossature objective* du capital - sa *composition technique* - n'est qu'une *réponse* à l'insubordination politique de la force de travail. C'est justement sur le fondement des luttes ouvrières du début des années soixante que Mario Tronti, Alberto Asor Rosa, Toni Negri, Romano Alquati et d'autres se sépareront du groupe des *Quaderni Rossi*, et donneront naissance à une nouvelle revue *Classe Operaia. Mensile politico degli operai in lotta*, qui existera jusqu'en 1967⁴⁴.

La révolution copernicienne

La nouvelle revue déplace la recherche au sein des luttes ouvrières, vers l'intervention concrète, en amplifiant la polémique vis-à-vis des organisations traditionnelles de la gauche. Avec *Classe Operaia*, la trajectoire opéraïste réalise un saut théorique décisif.

« Ce qui nous intéresse aujourd'hui - écrit Tronti dans le numéro 1 de *Classe Operaia* - c'est de placer au premier plan un élément que nous n'avions que maigrement fait entrer en ligne de compte jusqu'ici: celui de la conscience subjective, composante interne et essentielle du concept même de lutte politique et constitutif de toute intervention active de la part de la subjectivité révolutionnaire [...]. C'est un nouveau rapport qu'il faut établir [...] car l'ancien ne fonctionne plus. Il reposait sur l'illusion qu'il suffit de connaître le capital pour connaître la classe ouvrière. De là la connaissance approximative que l'on peut avoir de l'un comme de l'autre⁴⁵ »

À partir de ce moment-là, nous pouvons définir l'opéraïsme comme un *marxisme de la subjectivité* qui ré-calibre entièrement l'analyse du développement économique sur la base de l'émergence de nouvelles formes de *composition* de classe. Notamment grâce aux contributions de Mario Tronti, Romano Alquati et Toni Negri, l'opéraïsme de *Classe Operaia*, comme l'a écrit Alexandre Matheron, « prend son sens avec l'introduction du concept de *composition de classe* [...]. *Composition technique*: analyse du procès de travail, de la technologie, [...] comme sanction d'un

⁴⁴ Sur la rupture des *Quaderni Rossi*, voir MANCINI S., La scissione dei Quaderni Rossi e le ragioni teoriche della rottura Panzieri-Tronti, maintenant dans BALESTRINI N., MORONI P., *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 138-143 et FILIPPINI M., Mario Tronti et l'opéraïsme politique des années soixante, dans *Cahiers du GRM* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 05 août 2010, consulté le 10 décembre 2013. URL : <http://grm.revues.org/227>.

⁴⁵ TRONTI M., *Ouvriers et capital*, cit., p. 148-149].

rapport de force entre les classes. [...] Composition *politique* : au sein de la classe ouvrière, certaines fractions jouent un rôle politique moteur⁴⁶ ».

Le concept de composition de classe est vraiment l'idée-clé de ce second *moment*. La structure matérielle de la force de travail, ses formes d'organisation, les capacités technologiques, les modes de division du travail sont *prioritaires* par rapport aux formes du commandement capitaliste. Le style opératoire *monte* du bas vers le haut.

« Nous avons considéré – dit Tronti – nous aussi, le développement capitaliste tout d'abord et après seulement les luttes ouvrières. C'est une erreur. Il faut renverser le problème, en changer le signe, et repartir du commencement : et le commencement c'est la lutte de la classe ouvrière. Au stade du capital avancé, le développement capitaliste est subordonné aux luttes ouvrières, vient après elles ; il doit leur faire correspondre jusqu'au mécanisme politique qu'est la production elle-même⁴⁷ »

Ici, comme l'a remarqué Matheron « la classe ouvrière ne se contente pas de réagir à la domination du Capital, elle est en perpétuelle recomposition politique, et le Capital est contraint de réagir par une restructuration continue du procès de travail⁴⁸ ». La lutte ouvrière devient ainsi le moteur du développement. Aux syndicats et aux partis ouvriers, le nouveau collectif soumet donc une proposition radicale: l'organisation politique doit savoir se plier aux « mouvements matériels, objectifs, spontanés de la classe ouvrière » et, sur cette base, proposer « une connaissance scientifique » des mouvements « de la classe capitaliste et de *son organisation sociale*⁴⁹ ».

La société néocapitaliste, selon Tronti, se forme dans le conflit, entre « le capitaliste collectif d'un côté et [...] l'ouvrier collectif de l'autre⁵⁰ ». Deux figures, en somme, qui ont déjà développé un degré très élevé de socialisation, en cassant définitivement deux mythes: celui de l'entrepreneur individuel, capitaine d'industrie qui risque ses capitaux; et celui de l'ouvrier professionnel, figure productive encore semi-artisanale, structurellement liée au culte du travail. Bref, c'est le travail tout entier qui change et se transforme en fonction collective. Les passages marxistes de la *coopération simple* à la *manufacture* et de cette dernière à la *grande industrie* éclairent, dans le texte trontien, le mode d'organisation d'un *atelier social* qui, comme chez Marx, « fait du travailleur une monstruosité, en cultivant, comme dans une serre, son savoir-faire de détail, tout en étouffant un monde de pulsions et de talents productifs⁵¹ ». Le travail se transforme, l'activité

⁴⁶ MATHERON F., Opéraïsme dans *Dictionnaire Critique du Marxisme*, PUF, Paris, 1999, p. 816.

⁴⁷ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 119.

⁴⁸ MATHERON F., Opéraïsme, *art. cit.*, p. 816.

⁴⁹ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 150.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹ MARX K., *Le Capital. Critique de l'économie politique*, Livre Premier, *Le procès de production du capital*, Jean-Pierre Lefebvre (dir.), Paris, PUF, 1993, p. 405.

concrète du producteur est désormais possible « seulement comme *accessoire* de *l'atelier* du capitaliste⁵² ». Ici encore : le capital est avant tout un rapport social, soutenu par un usage spécifique de la connaissance scientifique, consacrée à rendre *productif* le travail *improductif*, à rendre le plus possible *abstrait* le travail *concret*. La grande industrie complète cette évolution car elle « sépare la science en tant que potentialité productive autonome du travail, et la met de force au service du capital⁵³ ».

Mais, contrairement à la littérature philosophique de l'époque, surtout de matrice marxiste, les opéraïstes ne sont pas intéressés par la dénonciation généraliste des involutions induites par l'univers monodimensionnel de la grande industrie. Le dispositif théorique de l'opéraïsme surdétermine et excède la critique de Francfort. Tronti écrit: quand le capital « se trouve élevé au rang de puissance sociale générale [...], la peur petite-bourgeoise du pouvoir anonyme des techniciens n'est plus que le reflet de la survivance des secteurs arriérés par rapport au développement capitaliste⁵⁴ ». *Classe Operaia* ne cède pas face aux âmes modérées du réformisme et du progressisme, ni face à la diabolisation de la société technologique.

« Lénine disait - écrit Tronti - que "l'idée de chercher le salut de la classe ouvrière ailleurs que dans le développement ultérieur du capitalisme est réactionnaire" [...]. La révolution bourgeoise offre, en fait, les plus grands avantages pour le prolétariat : "en un certain sens elle est plus avantageuse au prolétariat qu'à la bourgeoisie". La révolution bourgeoise se reproduit continuellement à l'intérieur du développement capitaliste ; elle est la forme permanente où s'expriment la croissance des forces productives, le solde produit par les niveaux technologiques, les tensions de classes à l'intérieur du rapport de production, l'expansion croissante du système sur toute la société et par voie de conséquence la lutte politique qui se développe entre les intérêts généraux du capital et les intérêts particuliers des capitalistes. L'âme politiquement modérée de la bourgeoisie s'emploie tout au long de son histoire à donner, aux sursauts révolutionnaires de son propre mécanisme économique, une forme pacifique et graduelle⁵⁵ »

La théorie opéraïste concentre ses efforts à décrypter le *contenu politique du pouvoir technocratique*, il le suit de près en analysant toutes les réformes du système économique des appareils de l'État, qui ont tendance à adapter les structures institutionnelles aux « schémas productivistes d'une quelconque machine industrielle⁵⁶ ». Il est question d'agir vraiment sur les points *hauts* du système du capital, là où, via l'innovation technologique, l'intégration des conflits dans le rapport social donné se met en fonction. Le développement capitaliste comporte deux

⁵² *Ibid.*, p. 406.

⁵³ *Ibid.*, p. 407.

⁵⁴ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 96.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

tendances contradictoires: la création d'un capital social que nécessite un plan politique et l'extension à la société toute entière des rapports de production typiques des systèmes industriels.

« La formation d'une société capitaliste déterminée présuppose que la production du capital social s'est déjà accomplie comme acte historique, et a été acquise comme un fait naturel. La figure du capitaliste collectif, fonctionnaire du capital social global, est elle-même le produit d'un stade déterminé de la production capitaliste. S'opposant à elle comme son résultat et son présupposé à la fois, la force de travail sociale a acquis une existence matérielle objective en tant que classe : le travail social global est devenu la classe des ouvriers organisés. Le « plan » du capital naît avant tout de la nécessité, pour lui, de faire fonctionner à l'intérieur du capital social, la classe ouvrière en tant que telle. En effet, la socialisation croissante du rapport de production capitaliste ne porte pas en elle-même la société socialiste, mais seulement un pouvoir ouvrier croissant à l'intérieur du système capitaliste⁵⁷ »

La planification est donc subie par le capital comme nécessité apte à faire fonctionner la classe ouvrière à l'intérieur du rapport de pouvoir. Dans le néo-capitalisme donc, la lutte se produit *en même temps* que le développement, elle en représente à la fois une *composante interne* et une *contradiction interne* agissant au croisement entre « la socialité du processus de production et l'appropriation privée du produit⁵⁸ ». Par conséquent, « il ne vaut pas la peine de prendre au sérieux les querelles bourgeoises à propos de l'intervention de l'État dans l'économie », car, selon Tronti, le *plan du capital* est toujours une « forme d'autorégulation du mécanisme économique⁵⁹ ». Cependant le capitalisme reste un « système de contradictions [...], l'organisation fondamentalement systématique d'une irrationalité effrayante⁶⁰ ». Il faut donc reconnaître que les possibilités de conflit ne peuvent naître que là où jaillissent les « nécessités immédiates de production et reproduction du capital⁶¹ »: pour en exacerber les antithèses et libérer le dynamisme du système, à partir du « fait matériel fondamental » qui reste « le processus de socialisation croissante [...] du rapport social général⁶² ». Socialisation de la lutte de classe et socialisation du capital, donc. L'action politique de classe – d'après le Tronti de *Operai e Capitale* – consiste à prévoir le chemin objectif du capital, et à expérimenter des pratiques conflictuelles « au point de l'histoire du capital le plus avancé qui soit concevable à ce moment-là, même si ce stade se trouve encore absent matériellement de la situation⁶³ ».

⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 236.

Culture et pouvoir

Dans le capitalisme avancé, dit Tronti, « le rapport entre les deux classes est tel que celui qui a l'initiative gagne. Sur le terrain de la science comme sur celui de la pratique, la force des deux parties est inversement proportionnelle: si l'une s'accroît et se développe, l'autre stagne et donc recule⁶⁴ ». C'est pour cela qu'est fondamentale l'acquisition de la « somme de connaissances techniques nécessaires pour posséder le fonctionnement objectif de la société actuelle⁶⁵ ». Savoir humain accumulé et rapports sociaux bourgeois se reflètent l'un dans l'autre: deux mondes parmi lesquels se placent les *durs contenus pratiques de la recherche ouvrière*, qui s'emparent du savoir technique pour placer des stratégies explosives « dans les belles formes du rapport moderne de production capitaliste⁶⁶ ». Les deux figures de *l'ouvrier* et de *l'entrepreneur* se définissent, à présent, comme *fonctions* d'un *ensemble mécanique*: le rapport social, essentiellement contradictoire, que nous appelons *capitalisme. Ouvrier et capital*, sont deux subjectivités plurielles, deux systèmes. Non pas l'ouvrier et le patron, mais le travail socialisé et abstrait, contre le capital organisé et collectif: la *Classe Ouvrière contre le Capital Social*.

Entre ces deux feux, il y a la production du droit, la législation, l'organisation de l'État : c'est-à-dire le terrain politique comme espace qui définit le rapport de force entre capital et classe ouvrière. Les conquêtes relatives du mouvement ouvrier italien du début des années soixante, aussi bien celles internes au cycle de production, que celles directement liées à la production législative, démontrent, selon Tronti, que « la pression de la force de travail est capable de contraindre le capital à modifier sa propre composition interne⁶⁷ ». C'est-à-dire que la force-travail intervient toujours dans le capital comme « composante essentielle du développement capitaliste », dont les résultats sont au fur et à mesure cristallisés par l'intervention législative. Dans cette perspective donc, la *loi* opère comme une « barrière sociale », qui empêche le « gaspillage de la force de travail » et rationalise l'exploitation capitaliste⁶⁸. Émerge ici une idée *normative et normalisante* de l'espace juridico-institutionnel, qui fonctionnalise les conflits sociaux. C'est certain: et pourtant tout le raisonnement de Tronti repose sur le rôle *subjectif* des mouvements de classe internes au développement.

Si les interactions entre la sphère de production, la sphère politico-législative et celle scientifico-culturelle se compensent mutuellement et se définissent, face à l'ouvrier, *comme un*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 64.

⁶⁸ *Ibid.*

pouvoir qui le domine, c'est une conséquence de la priorité logique et réelle des mouvements de classe sur le diagramme disciplinaire du capitalisme.

«Les organisations des ouvriers ont elles-mêmes acquis une importance décisive pour les intérêts sociaux du capital. Il existe un moment où le capital moderne est obligé de se doter d'un syndicat moderne dans l'usine, dans la société et plus directement dans l'État. L'intégration politique du parti ouvrier, dans les formes absurdes et antédiluviennes du Parlement bourgeois, ne constitue plus qu'un moment de médiation secondaire et on en arrive à l'intégration véritablement organique du syndicat ouvrier à l'intérieur du développement programmé de la société capitaliste⁶⁹. »

En effet, c'est la lutte ouvrière qui *contraint* le capitalisme à s'inventer un usage de la machine politique, c'est encore la subjectivité du travail qui *pousse* la simple détermination économique à la planification de la production. Le néocapitalisme naît de cette généalogie.

«Les capitalistes - écrit Tronti - n'ont pas encore inventé un pouvoir politique qui ne soit pas institutionnalisé; ils en sont évidemment incapables. Ce genre de pouvoir est particulier aux ouvriers. La différence qui existe entre les deux classes du point de vue du pouvoir se situe précisément là. La classe des capitalistes n'existe pas indépendamment des formes politiques institutionnelles à travers lesquelles elle exerce sa domination de façon plus ou moins accentuée, mais en permanence néanmoins [...]. En revanche la classe ouvrière, au contraire, existe indépendamment des niveaux institutionnels de ses organisations [...] En d'autres termes, la classe des capitalistes a besoin pour exister de la médiation qui s'opère à un niveau politique formel. C'est précisément parce que le capital est une puissance sociale, qui prétend exercer en tant que telle, et pour son compte, sa domination sur tout, qu'il est obligé d'articuler cette domination selon des " formes " politiques qui finissent par donner une vie subjective à sa morte existence de mécanisme objectif. Immédiatement et par nature, le capital n'est qu'un intérêt économique et au commencement de son histoire il ne représente rien de plus que le point de vue égoïste du capitaliste individuel: c'est lorsqu'il est soumis à la menace des ouvriers qu'il est contraint de devenir une force politique, et de subsumer sous sa domination la société tout entière pour se défendre ; il devient alors la classe des capitalistes, ou, ce qui revient au même, l'appareil de répression de l'État⁷⁰ »

Résumons: l'opéraïsme se présente sur la scène comme une forme de révision polémique du marxisme traditionnel, déterminée par un soulignement accentué du rôle de la subjectivité de classe dans le développement capitaliste. Ce point de vue permet une mise à jour fondamentale de l'analyse des sociétés technologiquement avancées et de leurs évolutions. Les rapports sociaux déterminés par les cycles du capital sont essentiellement considérés dans leur nature dynamique : « Nous ne nous trouvons pas en face - écrit Asor Rosa – d'un géant endormi

⁶⁹ *Ibid.*, p. 98

⁷⁰ *Ibid.*, p. 320-321.

et immobile [...] mais d'un Léviathan en mouvement constant, dont l'incessant élan, absolument nécessaire à sa survie [...], conférerait d'inédites possibilités d'imprégnation et de présence sans limite⁷¹ ».

Donc, ici un premier point central : le dynamisme du système de développement positif dépend de l'action *négative* qui, selon le même système que le développement, opère l'antithèse de classe ouvrière. D'abord le sujet et ensuite la structure économique, d'abord les luttes et ensuite le développement. L'économisme du marxisme orthodoxe est ici complètement dépassé par l'intervention qualitative de l'action politique subjective. La stratégie ouvrière est entièrement vouée à pousser à bout les contradictions du cycle, à en empêcher la stabilisation, jusqu'au point limite où, avec les modèles de planification postkeynésien, le capitalisme prend la forme de la *crise permanente*. Ce mouvement incessant, cette *nature révolutionnaire* du capitalisme, voilà le second point décisif, s'exerce surtout en transformant les fonctions productives, en innovant la division du travail: les vieux rôles déclinent et de nouveaux en naissent.

« Il faut cependant préciser - écrit Tronti - qu'il ne s'agit pas de susciter le chaos dans le procès de production. Il ne s'agit pas « d'organiser la désorganisation systématique de la production » : cela ce n'est que du néo-anarcho-syndicalisme. Ce n'est vraiment pas le moment de faire disparaître derrière cette vieilleries les perspectives totalement nouvelles qui ne s'ouvrent à la lutte de classes qu'aujourd'hui. Il ne s'agit pas non plus inversement d'opposer une gestion ouvrière à la gestion capitaliste de l'entreprise industrielle moderne ou du « centre productif en soi » : en premier lieu parce qu'il n'existe pas de centre productif en soi, mais seulement l'entreprise industrielle capitaliste et rien d'autre, en second lieu parce que la gestion de cette entreprise, les ouvriers la laissent bien volontiers entièrement au patron [...]. Exiger simplement un véritable pouvoir politique des ouvriers distinct et autonome du pouvoir politique réel des bourgeois, cela peut mettre en crise le mécanisme économique du système et l'empêcher de fonctionner. Là il faut renverser toute l'analyse : la base matérielle, sur laquelle repose tout ce qui est une fonction du capital, acquiert la faculté de remplir une fonction révolutionnaire contre le capital. Plus le capital devient capital social, plus il devient possible de contrôler, du point de vue ouvrier, le processus social dans son intégralité. On découvre au cœur du système que c'est la classe ouvrière qui constitue l'articulation de l'ensemble du mécanisme capitaliste, que c'est elle désormais qui est l'arbitre de son développement ultérieur ou de sa crise définitive. [...] La science qui se trouve au sein du capital peut elle-même fournir la trame d'une recomposition unitaire de la pensée ouvrière et finit par provoquer une théorie de la révolution entièrement intégrée au sein de la classe ouvrière⁷² »

De toute évidence, tout ceci comporte une série de modifications fondamentales du travail intellectuel, continuellement absorbé par le système, et par ailleurs toujours plus puissant, individuellement fonctionnalisé mais, à la fin du cycle, complètement socialisé: connaître

⁷¹ ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit., p. XXXIII.

⁷² TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, p. 112-113.

directement l'appareil productif, reconnaître la forme spécifique des cycles du développement et les techniques d'intégration qu'ils comportent, utiliser l'intégration sans s'y soumettre revient à utiliser le développement de façon révolutionnaire.

La Critique de l'idéologie

L'*histoire vraie* du capital, selon les opéraïstes, est entièrement racontée – bien que de manière inversée – par la grande science bourgeoise. La *Kultur* est histoire d'une *autocritique* : histoire de l'ébranlement de la croyance en la mission universelle des lois naturelles de l'économie et de la liberté démocratique⁷³. La rationalisation capitaliste n'est autre chose que la mise en place des conditions objectives de la reproduction du capital: croissance des forces productives, solde produit par les niveaux technologiques, tensions des classes à l'intérieur du rapport de production. En revanche, cette *histoire vraie du capital* est ignorée par le socialisme vulgaire qui domine les organisations officielles du mouvement ouvrier, prises par « l'utopie fantastique »⁷⁴ qu'imagine un développement *alternatif* du capitalisme en forme *pacifique* et *graduelle*. Émerge ici une idée centrale pour Manfredo Tafuri: l'utopie comme idéologie spécifique dans l'histoire du socialisme et de la social-démocratie. Mais une idéologie de plus en plus diffuse car, comme nous venons de voir selon Tronti, dans le néocapitalisme, « le prolétariat est appelé, à divers niveaux à collaborer à l'intérieur du développement⁷⁵ ».

La démonstration de Tronti procède par étapes⁷⁶: l'égalitarisme bourgeois n'est que la réalisation historique concrète des « éternelles idées *niveleuses* » du socialisme utopique. Proudhon, Fourier, et les socialistes pré-marxistes, ne voyaient pas les conditions matérielles de l'émancipation du prolétariat parce que, pour eux, la classe n'existait que sous l'aspect d'une masse souffrante et de cela dépend l'horizon unique d'une société nouvelle « pensée selon des plans sains ». Or, « cette forme critique et utopiste de communisme à ses débuts - écrit Tronti - non seulement n'a pas disparu, mais a connu un développement croissant au point qu'elle est devenue [...] l'idéologie socialiste ». Les partis réformistes ont substitué aux analyses marxistes « un impressionnant retour à l'idéologie. Et l'ensemble du mouvement ouvrier organisé vit une existence *pré-marxiste* ». Par conséquent, la classe ouvrière se trouve contrainte de mener une critique de « sa propre idéologie ». La *critique de l'idéologie* œuvre alors sur deux fronts: elle analyse les formes culturelles bourgeoises pour *remettre sur pied* les acquis fondamentaux que les sciences et les techniques – et même les expressions les plus abstraites de l'art et de la littérature – peuvent

⁷³ Cf. LUKACS G., *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, Paris, Minuit, 1960, p. 195.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁵ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 90.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 205-212.

fournir à l'intensification de la lutte des classes ; et d'autre part, elle récuse *toutes les utopies régressives* qui condamnent les différentes tactiques *de gauche* à un rôle ancillaire dans le développement ou qui contraignent le mouvement ouvrier à des batailles d'arrière-garde. Tronti écrit :

« Les mots d'ordre du " socialisme bourgeois " ont changé de forme depuis le Manifeste, mais la méthode est toujours la même. Et elle le restera tant que l'on s'obstinera du côté ouvrier à partir de ce qui semble le plus juste, et non pas de ce qui s'avère le plus nécessaire. Se tournant justement vers les représentants ouvriers dans le conseil général de l'Internationale, Marx leur recommandait: " Ce que vous considérez comme égal et comme juste, n'a aucune importance. La question qui se pose est la suivante: qu'est-ce qui est nécessaire et inévitable dans un système de production donné ? "77 »

La question de la *critique de l'idéologie* implique une polémique soutenue contre les professionnels de la culture progressiste et les intellectuels *engagés*. Les concepts et les idées, les seuls ayant un peu d'intérêt, dit Tronti, se conquièrent en militant, au sein des conflits, en partant de la capacité *pratique* de casser les formes de domination du rapport social donné:

« La fonction de l'intellectuel de parti - écrit Tronti - est définitivement terminée: en tant qu'"homme cultivé" il n'a pas sa place dans le parti ouvrier. Une science des rapports sociaux séparée de la capacité pratique de les renverser, n'est vraiment plus possible, si tant qu'elle l'ait jamais été. Et par conséquent un rapport correct entre classe et parti, cela suppose [...] précisément cette *capacité pratique* [...]: non seulement connaître les lois de l'action, mais pouvoir concrètement agir, parce que l'on possède à fond, ce que l'on peut bien appeler la théorie et la pratique des lois de la tactique78 »

Déjà annoncée dans les pages de *Quaderni Rossi* par Franco Fortini dans sa polémique contre les intellectuels de gauche; puis appliquée à l'histoire de la littérature italienne, dans l'essai d'Alberto Asor Rosa en 1965, *Scrittori e popolo*, cette méthode gagnera au fur et à mesure une centralité plus importante tout au long de l'histoire de *Classe Operaia*, jusqu'à apparaître comme une structure cognitive centrale dans l'expérience *Contropiano*. *L'idéologie*, de toute évidence, est ici entendue comme une théorie de la conscience sociale - le mot allemand est *Bewusstsein* - qui cristallise dans des universaux une structure particulière de domination. Idéologie comme apparence, donc. Peut-être. Mais à condition de comprendre qu'il s'agit, dans le parcours opéraïste, d'une apparence qui *fonctionne*. La culture et la science, en effet, sont elles-mêmes incorporées dans le rapport de production et deviennent ainsi *opérationnelles* : comme système de médiations *idéales*, dans lequel se reflète – projeté dans le ciel des formes symboliques et des

77 *Ibid.*, p. 212.

78 *Ibidem.*

univers moraux d'une époque – le battement incessant de la contradiction, de la lutte entre des puissances antagonistes, de l'innovation et du développement productif.

Répetons-le: l'idéologie est une *apparence fonctionnelle* – peu importe si elle est bourgeoise ou socialiste - contre laquelle il faut faire prévaloir la pratique du conflit ouvrier. « Nous avons appris devant les usines - dit Tronti – que pour les ouvriers le salaire était plus important que le socialisme. Et pas parce qu'ils [...] s'étaient désormais intégrés dans le système, mais parce qu'ils voyaient dans cette lutte sur le salaire, de manière réaliste, le terrain le plus efficace pour mettre en crise la logique du profit⁷⁹ ». La critique de l'idéologie est avant tout une méthode d'analyse de la culture et du savoir qui ouvre sur la connaissance matérialiste qui, comme la rappelle Alberto Asor Rosa, « avec l'idée, agressait et détruisait la chose - la chose qui se trouvait derrière l'idée et qui, plus ou moins masquée, en représentait la vérité⁸⁰ ». Le modèle, bien sûr, est encore Marx:

« La pensée de Marx – écrit Tronti – vise à détruire ce qui existe déjà pour le remplacer par quelque chose qui n'existe pas encore. Les deux parties qui composent cette pensée sont donc distinctes l'une de l'autre et organiquement liées. L'une est « la critique impitoyable de tout ce qui existe » : chez Marx, elle se manifeste par la découverte du développement mystifié de la pensée bourgeoise et donc par une démystification théorique de l'idéologie capitaliste. L'autre est « l'analyse positive du présent » qui, grâce à une compréhension scientifique poussée à son plus haut degré, fait jaillir du présent l'alternative future. L'une est la critique de l'idéologie bourgeoise, l'autre l'analyse scientifique du capitalisme. [...] Mais tout cela ne suffit pas; car bien que l'on saisisse le caractère spécifique que doit revêtir aujourd'hui l'analyse du capitalisme, il faut en même temps appréhender le caractère spécifique que doit assumer la critique de l'idéologie. Et là il faut partir d'un présupposé précis, opérant une de ces distorsions tendancieuses qui sont une caractéristique positive de la science de Marx, qui constituent le ferment d'idées neuves et un adjuvant actif dans la pratique de la lutte. Voici quel est le présupposé: L'idéologie est toujours bourgeoise; car elle est toujours le reflet mystifié de la lutte de classe sur le terrain du capitalisme⁸¹ »

Que révèle donc cette méthode ? Tout le système social repose désormais sur une formidable base de travail *abstrait*, a-t-on dit. C'est-à-dire un travail, complètement absorbé par la fonctionnalité économique, à la fois *relationnel* et néanmoins *subsumé* par la logique de la *marchandise*. Et pourtant, au moment même où la forme de production capitaliste pénètre la totalité des rapports sociaux, celle-ci a tendance à *disparaître* en tant que problème spécifique⁸². L'ordre social donné semble s'hypostasier: il s'exprime comme *rapport social générique*, naturalisation du système capitaliste, pure technique de gestion des agrégats sociaux. Plus les rapports capitalistes s'étendent sur la société, plus il devient difficile d'en saisir le fonctionnement

⁷⁹ TRONTI M., *Dall'estremo possibile*, cit., p. 223-224.

⁸⁰ ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit. p. XX

⁸¹ TRONTI M., *Ouriers et Capital*, cit., p. 45-46.

⁸² Tronti M., *Ouriers et Capital*, cit., p. 71.

spécifique. Les *formes courantes de la pensée*, démontrent cette difficulté, en déclinant en termes assignés, évidents, indiscutables, les mécanismes fondamentaux de la société néocapitaliste. Alors, pour retrouver une capacité de connaissance des rapports réels qui se meuvent dans cet univers inversé, il faut un *grand effort théorique*, capable de regarder « l'État du point de vue de la société, la société du point de vue de l'usine, l'usine du point de vue de l'ouvrier [...] avec le devoir de recomposer continuellement la figure matérielle de l'ouvrier collectif en face du capital⁸³ ». La critique de l'idéologie n'est rien d'autre que la pratique culturelle concordante avec cet aspect du problème, exclusivement utile pour identifier les espaces d'intervention, en mesure *d'anticiper* les évolutions sociales, en les soumettant aux intérêts partiels de la classe ouvrière.

Qu'il s'agisse des économistes, de la pensée juridique, de la littérature ou de la critique d'art, dans tous les cas, la culture du XXème siècle, *toute la culture*, est marquée par le signe d'une classe : elle abstrait et dépouille les rapports de force qui agitent le siècle, en projetant son ombre à travers des catégories universelles. Le monde des formes enregistre les effets des luttes sociales et les restitue en termes de *crise, décadence, pensée tragique*, ou bien les sublime en utopie et idéologie.

« Du point de vue de l'intérêt du capital c'est l'idéologie qui a fondé la science : c'est pour cette raison qu'il l'a fondée comme science sociale générale. Ce qui n'était d'abord que discours sur l'homme, sur le monde humain, c'est-à-dire sur la société et l'État, avec la croissance des niveaux de lutte, est devenu de plus en plus mécanisme de fonctionnement objectif de la machine économique. La science sociale d'aujourd'hui est semblable à l'appareil productif de la société moderne : tous y sont impliqués et en font usage, mais seuls les patrons en tirent profit. On vous dit : vous ne pouvez pas le briser sans rejeter l'homme dans la barbarie. Mais d'abord qui vous dit que nous tenions tellement à la civilisation de l'homme ?⁸⁴ »

À ce stade, la polémique contre la *Vulgärpolitik* du mouvement ouvrier apparaît : réformiste, technocratique ou populiste et nostalgique, cette ligne hégémonique dans le marxisme officiel inscrit toujours les conflits de classe comme « partie, articulation passive du développement capitaliste⁸⁵ ». *Compromis dans la pratique et grand radicalisme des principes*, dit Tronti, sont l'essence de la social-démocratie.

« Si idéologie – écrit Tronti – est une partie, une articulation spécifique et historiquement déterminée, du mécanisme capitaliste lui-même, accepter cette dimension idéologique [...] ne fait que traduire le fait que le mouvement ouvrier lui-même est devenu – en tant que tel – partie et articulation *passive* du développement capitaliste ; il a subi un processus d'intégration à l'intérieur du système, qui peut présenter des phases et des niveaux divers mais qui a toujours un résultat identique : provoquer [...] des *formes différentes* de cette

⁸³ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

pratique *réformiste* qui semble aujourd'hui être contenue *apparemment* de façon implicite dans le concept même de classe ouvrière. Si l'idéologie en général est toujours bourgeoise, une idéologie de la classe ouvrière est toujours *réformiste* ; c'est-à-dire qu'elle est le mode mystifié à travers lequel sa fonction révolutionnaire *s'exprime* et en même temps *se renverse en son contraire*⁸⁶ »

En ce sens, l'opéraïsme est un *marxisme de la subjectivité* qui fonctionne avant tout comme une critique des mystifications idéologiques pour faire ressortir le côté actif, libre, dû à l'inexorable différence que la classe ouvrière définit dans le rapport social donné. Une critique, bien entendu, qui procède froidement jusqu'à peser sur la limite du *politiquement correct* : pour « dépasser *la bouille du cœur* progressiste et payer le prix du scandale qui doit arriver⁸⁷ ». Aux nostalgies des intellectuels de gauche, les opéraïstes opposent une vision désenchantée et anti-universaliste:

« La classe générale -écrit Tronti - émancipatrice de l'humanité, était une véritable appareil idéologique. [...] Les ouvriers ont toujours une mission à accomplir [...] : sauver l'usine, sauver le pays, sauver la paix, sauver les peuples [...]. L'universalisme est la vision bourgeoise classique du monde et de l'homme. Tous les hommes - et les hommes et les femmes - doivent apparaître égaux pour que la reconnaissance des différences ne mène pas à l'organisation du conflit. La bourgeoisie a inscrit ces principes sur les drapeaux de ses révolutions et dans les préambules de ses constitutions. Puis, en fonction de ses propres convenances, elle les a maintes fois reniés. [...] Dès lors, le mouvement ouvrier, et la gauche plus encore, se sont exercées au sport qui consiste à aller ramasser les drapeaux jetés dans la poussière. C'est là que commence le début de la fin⁸⁸ »

La figure centrale de l'opéraïsme de Tronti, en revanche, est l'*ouvrier-masse, the worker, die Arbeiter, la rude race païenne* mise en production par l'appareil fordiste-tayloriste: un sujet social tout à fait indifférent aux sorts communs du monde et dont les formes de vie sont institutionnalisées et capturées par les politiques de planification. *Classe Operaia* découvre la fonction subversive de ce sujet, en conflit vertical contre la *pax democratica* paraphée dans le compromis réformiste entre capital et travail. *Drapeaux dans la poussière, qu'il faut laisser moisir*. Un continent immense s'ouvre alors à l'exploration de la *science ouvrière*. Une immense entreprise, destinée à conjuguer ensemble politique, théorie et culture, afin de permettre le *nouveau contrôle intellectuel du monde* préconisé par Tronti. Il s'agit d'une forme inédite de savoir à bâtir entièrement. D'autant plus que à un certain point, toutes les médiations culturelles - idéalisme, réformisme, historisme - sont dépassées par le néocapitalisme, rendant inutile une fonction idéologique *externe*.

⁸⁶ Ibid., p. 47-48.

⁸⁷ TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, cit., p. 118.

⁸⁸ Ibid., p. 89-90.

« A un certain stade de développement du capital, ce n'est plus seulement l'ouvrier, c'est aussi le capitaliste lui-même qui doit lutter contre l'apparence de ses rapports de production, déchirer le voile des phénomènes pour comprendre la nature essentielle et intrinsèque du processus lui-même. [...] Cela ne veut pas dire précisément qu'il n'y ait plus de pensée bourgeoise, mais tout au contraire que la pensée bourgeoise est désormais entièrement intégrée à l'intérieur du capital, qu'elle joue le rôle de mécanisme interne à son développement et qu'elle ne sert plus à justifier de l'extérieur les formes actuelles de pouvoir capitaliste. Quant à cette dernière fonction, c'est aux organisations traditionnelles du mouvement ouvrier qu'elle se trouve directement dévolue. Quand la science est sur le point de passer à l'intérieur du capital social, l'ouvrier individuel, c'est-à-dire le mouvement ouvrier désorganisé, risque de se retrouver avec dans les mains: l'idéologie. Oui! Les idéologies néo-capitalistes n'ont pas leur origine immédiate du seul centre de pouvoir du grand capital. Il leur faut la médiation pratique qui consiste à passer par les bureaux d'études des syndicats ouvriers⁸⁹ »

Les processus concrets de développement et les restructurations conséquentes de la division capitaliste du travail, ne parviennent plus à être représentés par les médiations culturelles, intellectuelles, artistiques qui deviennent pour cela régressives. C'est alors qu'un nouveau problème apparaît, que l'on peut résumer en ces termes : plutôt que de définir les caractéristiques de l'art, de la littérature, de la culture, et de la science du côté ouvrier, il convient d'étudier la longue évolution historique de la fonction intellectuelle dans le développement capitaliste, pour déterminer, en première instance, « les conditions dans lesquelles se formait le travail intellectuel, au-delà de toute simulation⁹⁰ ». Dans ce but, les recherches du groupe distinguent un chemin inédit, situé entre la haute aristocratie des figures critiques les plus raffinées de la culture bourgeoise et le bas tumultueux des luttes et des conflits d'usine:

« La grande conscience bourgeoise contemporaine - écrit Tronti - celle qui est critique et destructrice, a eu des moments lucides où elle a perçu avec acuité la totalité des conditions présentes du rapport social humain : c'est l'histoire de quelques grandes individualités classiques, c'est-à-dire tragiques, de Mahler à Musil. Avec la reprise du développement de la pensée ouvrière, il faut réévaluer de fond en comble le côté actif que constitue le travail créateur. Et cela, on ne peut le faire sans remettre en marche le mécanisme de la découverte. Mais la caractéristique de ce mécanisme fait que seul peut le posséder celui qui s'est longuement exercé à un comportement politique correct dans sa confrontation avec l'objet social: dans la société et en même temps contre elle ; en tant que partie qui saisit théoriquement la totalité parce qu'elle lutte pour la détruire dans la pratique réelle; et comme moment vital de tout ce qui existe, et donc pouvoir absolu de décision sur sa survie – ce qui est précisément la condition des ouvriers comme classe face au capital comme rapport social⁹¹ »

⁸⁹ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 105.

⁹⁰ ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit., p. XL.

⁹¹ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 21-22.

État et développement capitaliste, dialectique des avant-gardes du début du XX^e siècle et *grande culture européenne*, aporétique de la forme politique et des formes d'art contemporain, critique de la littérature et théories esthétiques se mélangent ici pour peindre le tableau d'un nouveau savoir critique. En récusant le fond nostalgique de toute la *Zivilisationkritik* romantique, déchirée entre sa propre appartenance aux destins du capitalisme et sa nostalgie pour les anciennes valeurs de la *Kultur*, les opéraïstes regardent plutôt avec ironie les figures classiques de ce monde se noyer dans l'univers des machines.

« La classe ouvrière n'a pas eu de familiarité, de confidentialité, de rapport de confiance et d'échange avec la dimension haute de la culture. Elle n'a donc nourri que de soupçons à l'égard de la culture moyenne des spécialités disciplinaires, personnifiée par les figures techniques et pratiques capables d'appliquer une science à la gestion des processus productifs, des logiques économiques, des gouvernements sociaux ou des autonomies institutionnelles [...]. Du reste les ouvriers ne venaient pas de la possession de la richesse, qui, seule, rend possible l'usage des instruments culturels qui comptent. Et d'un autre côté, les intellectuels ne savent rester du côté des ouvriers que de manière décorative et tant que ne sont pas touchés leurs intérêts de corps, leurs conditions par nature privilégiées, leurs intelligences supérieures exclusives, leurs individualités narcissiques d'enfants gâtés. La politique ouvrière n'est pas seulement une question de tête, c'est aussi une question de mains: ici la différence est d'espèce, entre matière et culture, entre corps et parole⁹² »

Le point de vue ouvrier rompt l'enchantement idéologique, en déconstruisant les valeurs, les universels *humanistes* de l'individu, de la société, de l'État. Alors, seules quelques grandes personnalités de la *Kultur tragique* du début du XX^e siècle viennent en secours: les porteurs des concepts les plus *acides* et pour cela même, les moins utiles à l'équilibre général de la société, utilisables comme un véritable matériel de combat. De cette rencontre étrange et inédite, germeront certaines intuitions de *Contropiano*, bien que, comme nous le verrons, dirigées vers une toute autre direction.

« Nous voyons - écrit Tronti - un sujet sans forme ou plutôt un sujet avec une forme, sa forme propre, historique, traditionnelle, en crise. Le nouveau sujet social ouvrier n'était plus à l'intérieur de la vieille forme politique. Il pouvait s'inscrire dans une grande crise générale de formes, parce qu'il avait été précédé et culturellement déterminé par celle-ci. Un sujet qui naît de la crise est un sujet critique. Massimo Cacciari, précocement, sur *Contropiano*, écrit 70 pages sur la *genèse de la pensée négative*: et les grandes ombres de Schopenhauer, de Kierkegaard et de Nietzsche se matérialisent. Puis, [...] il décrit pour nous tous, une histoire d'énamourissement passionnel de l'opéraïsme à l'égard de la culture *Mitteleuropéenne* du XX^e siècle: un

⁹² TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, Cit., p. 121-122.

amour non pas déçu, étant donné les conquêtes de pensée et de vie que nous avons faites par la suite dans cette constellation⁹³ »

Pour le reste, aucune collaboration n'est possible, diront Asor Rosa et Fortini, entre les intellectuels et la classe ouvrière. Mieux : les opéraïstes refusent « d'ajouter un maillon à la longue, ininterrompue prolifération de produits intellectuels bourgeois⁹⁴ ». Et pourtant, dans cette approche toute négative, de nouvelles possibilités apparaissent: dans l'étude des mutations de la composition technique et politique de la classe ouvrière, les opéraïstes avaient découvert une *force subjective* nouvelle et inédite. Une force qui se dégage toutefois au sein d'un « processus de féroce dépossession, homologation et uniformisation⁹⁵ ». De l'ouvrier spécialisé à *l'ouvrier-masse*, plus la subjectivité antagoniste s'intègre dans la mécanique du développement plus elle se socialise et prend de la force, jusqu'à en devenir le moteur central et exclusif.

⁹³ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁴ ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit., p. XL.

⁹⁵ *Ibidem.*

DEUXIEME PARTIE

Opéraïsme et Culture

Vérification des pouvoirs

Après les dix hivers⁹⁶ qui séparent la résistance antifasciste du miracle industriel, on voit apparaître en Italie une nouvelle génération de jeunes chercheurs, tous nés dans les années 1930, qui élaborent – ou du moins tentent d’élaborer – un discours sur les carences profondes de la figure traditionnelle de l’intellectuel dans son rapport à l’engagement politique. Il ne s’agit certes pas d’une question nouvelle, comme on l’a vu, ni d’un problème strictement national, mais bien plutôt du reflet italien de questions et de problèmes qui se posent au niveau au moins européen, sinon occidental. Les différentes revues de ce qu’on a appelé la nouvelle gauche ont été les incubateurs essentiels de cette tentative théorique et en particulier, pour ce dont nous allons parler, deux d’entre elles : les *Quaderni Piacentini* et les *Quaderni Rossi* – que Tafuri connaît et compulse avidement entre 1962 et 1963⁹⁷. Le fait est que vers le milieu des années 1960, les différentes lignes de cette question qui s’étaient entremêlés au fil des années précédentes, ont abouti à un moment de discussion particulièrement significatif⁹⁸. Franco Fortini⁹⁹, qui fut indubitablement l’un des protagonistes de ce débat, écrit à ce propos, en 1965 :

« Entre 1945 et 1953 avec une reprise en 1956, on discuta beaucoup en Italie des rapports entre activité politique et activité culturelle. En particulier, la question d’un statut de l’écrivain et de l’artiste dans un pays, dans un parti, dans une perspective politique socialiste, suscita des contributions remarquables. Et aucun intellectuel italien ne demeura étranger à ce débat. Des événements nationaux et internationaux en ont scandé les épisodes [...]. Ces discussions ont cessé lorsque [...] entre 1957 et 1962 la quasi-totalité des

⁹⁶ Cf., FORTINI F., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milan, Feltrinelli, 1957.

⁹⁷ Cf. BECHELLONI G. (dir.), *Cultura e ideologia nella nuova sinistra. Materiali per un inventario della cultura politica delle riviste del dissenso marxista degli anni sessanta*, Milan, Edizioni di Comunità, 1973, en particulier sur les *Quaderni Piacentini*, p. 5-422 et sur les *Quaderni Rossi*, p. 475-483 et VALENTE M., *Ideologia e potere. Da « Il Politecnico » a « Contropiano » (1945-1972)*, *op. cit.*

⁹⁸ Cf. ASOR ROSA A., *La cultura*, *op. cit.*, p. 1596-1604 et 1620-1631.

⁹⁹ Sur Fortini nous renvoyons au moins à BALMAS E., *La tentazione marxista : Franco Fortini*, dans *Presenza*, octobre-décembre 1952, p. 1-9; DE MICHELIS C., *Il coraggio di parlar delle rose*, *Aut Aut*, 1, 1964, p. 74-81 ; BERARDINELLI A., *Franco Fortini*, Florence, La Nuova Italia, 1973 ; MANGANO A., *L'altra linea. Fortini, Bosio, Montaldi, Panzjeri e la nuova sinistra*, Catanzaro, Pullano, 1992, p. 17-43 ; RAPPAZZO F., *Una funzione insopprimibile : Gli intellettuali per Franco Fortini*, *L'Ospite Ingrato*, I, 1, 1998, p. 63-88; GENOVESE R., *L'intellettuale disorganico*, in *L'indice dei libri del mese*, février 1998, p. 59-67; ASOR ROSA A., *Le Rose e il Rettile (Franco Fortini)*, dans *Novecento primo, secondo e terzo*, Florence, Sansoni, 2004, p. 437-461; LUPERINI R., *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007 ; BALICCO D., *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale e politico*, Rome, Manifestolibri, 2006; TOSCANO A., *The Non-State intellectual : Franco Fortini and Communist Criticism*, dans *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 3, 2012, p. 1-18.

écrivains italiens ont paru accepter, dans le cadre de la démocratie parlementaire et des institutions existantes, y compris les formes privatisées d'organisation de l'industrie culturelle¹⁰⁰. »

La référence au travail et à la proposition singulière de Fortini, tout au moins dans sa *pars destruens*, bientôt complétée par les positions d'Alberto Asor Rosa, restera constante dans les écrits de Manfredo Tafuri à partir du milieu des années 1960 et jusqu'à la fin de la décennie suivante. Tafuri perçoit chez ces deux auteurs la conscience d'une modification profonde des structures sociales et productives italiennes, ainsi que l'idée qu'une telle mutation ne peut qu'avoir des répercussions tout aussi profondes sur les formes d'organisation culturelle. Fortini et Asor Rosa voient dans l'Italie des années 1960 le lieu où « l'initiative d'un capitalisme extrêmement dynamique et agressif, combinant habilement contrainte et consensus [...] donnait l'impression presque physique de s'emparer de la structure sociale et de la refaçonner selon ses fins¹⁰¹ ». La crise des intellectuels s'accélère alors et le traditionnel bloc culturel de gauche, fondamentalement historiciste et idéaliste, se déchire durablement soit parce que ses limites théoriques apparaissent désormais de manière évidente, soit parce que, grâce à la médiation des gouvernements de compromis conduits par la Démocratie Chrétienne, la bourgeoisie italienne semblait en situation d'isoler véritablement les représentants du progressisme antifasciste : la faiblesse des luttes ouvrières au début des années 1950 en était un des signes les plus patents.

« Le capital – écrit Asor Rosa – paraissait se livrer à une manœuvre d'une extrême habileté : en défaisant d'abord la classe ouvrière en usine, puis en restructurant profondément et en étendant l'appareil productif, c'est-à-dire en envahissant le pays avec son idéologie et sa force objectivement rationalisante, pour réussir finalement, avec le centre-gauche, à détruire les alliances internes au mouvement ouvrier, en attirant au gouvernement le parti socialiste dans le but déclaré de renvoyer les communistes dans les cordes¹⁰². »

L'emprise progressive des rapports sociaux capitalistes sur l'ensemble de l'univers social se manifeste dans les langages artistiques par un continu écart entre la production théorique des intellectuels et leurs applications pratiques et par la généralisation consécutive de la désillusion ou de l'angoisse comme marques prépondérantes de la culture bourgeoise¹⁰³. Dès lors, le besoin de nouveaux outils de recherche pour évaluer politiquement, et sans préjugés, la démocratie politique italienne des années 1960 se fait sentir de manière pressante. Pour cela, écrit Asor Rosa, « en 1965, avec *Verifica dei poteri*, Franco Fortini impose une suspension, un temps de réflexion

¹⁰⁰ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 130.

¹⁰¹ ASOR ROSA A., *La cultura*, op. cit., p. 1650.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ AURELI P. V., Manfredo Tafuri, Archizoom, Superstudio and the critique of architectural ideology, dans DREAMER P. (dir.), *Architecture and Capitalism. 1840 to Present*, London & New York, Routledge, 2013, p. 132-147.

sur son époque, sur les tendances idéologiques et culturelles contemporaines »¹⁰⁴. Dans ce contexte, les contributions de Fortini et d'Asor Rosa sont singulières en ce qu'elles tentent d'approfondir et de radicaliser l'opposition entre une approche marxiste rénovée et les philosophies bourgeoises de l'histoire de l'art et de la politique, en mettant l'accent notamment sur le rapport tragique entre utopie et réalité qui est inhérent à toutes les positions progressistes. C'est en ce sens qu'elles font appel à György Lukács, à Bertolt Brecht et à Walter Benjamin – fraîchement traduit en italien par Renato Solmi. Ces mots de l'auteur du *Passagen-Werk* résument d'ailleurs très bien les grandes lignes de leur programme : « On peut considérer – écrit Benjamin – aussi comme but méthodologiquement poursuivi dans ce travail la possibilité d'un matérialisme historique qui ait annihilé en lui-même l'idée de progrès. C'est justement en s'opposant aux habitudes de la pensée bourgeoise que le matérialisme historique trouve ses sources¹⁰⁵ ».

De là, pour Franco Fortini, l'urgence de procéder à une vérification de la culture bourgeoise qui, par l'implacable critique des conceptions téléologiques du développement social, en arrive à montrer « les conséquences illuministes et paternalistes de cette erreur [...] jusqu'aux croisades modernes des architectes et des *designers* et aux angoisses sociologiques de tous ceux qui, terrifiés, dénoncent l'homme contemporain plongé dans une boue de marchandises, mais qui se dispensent de penser que la condition de marchandise de l'homme lui-même en est une prémisses¹⁰⁶ ». Le travail critique consiste à tenter d'interpréter le hiéroglyphe social formé par les produits artistiques considérés en termes de marchandise : un type particulier d'objet qui, en suivant la leçon de Marx, ne porte pas ce qu'il est écrit sur son front mais produit des dédoublements, des illusions, des fausses consciences, pour qui ne veut pas descendre « par l'éternelle porte étroite du mystère des mystères, celui de l'économie politique et de sa critique pratique¹⁰⁷ ».

« Ce n'est donc pas – écrit Marx dans *Le Capital* – parce que les produits de leur travail ne vaudraient pour eux que comme enveloppes matérielles d'un travail humain indifférencié que les hommes établissent des relations mutuelles de valeur entre ces choses. C'est l'inverse. C'est en posant dans l'échange leurs divers produits comme égaux entre eux à titre de valeurs, qu'ils posent leur travaux différents comme égaux entre eux à titre de travaux humains. Ils ne le savent pas, mais ils le font pratiquement. [...] Par la suite les hommes cherchent à déchiffrer le sens de l'hiéroglyphe, à percer le secret de leur propre produit social, car la détermination des objets d'usage comme valeurs est leur propre production sociale, au même titre que le langage. Certes, la découverte tardive par la science que les produits du travail, dans la mesure où il sont valeurs, ne font qu'exprimer sous forme de choses un travail humain dépensé à les produire, est une

¹⁰⁴ ASOR ROSA A., *Prefazione storica*, in *Le armi della critica. Saggi e scritti degli anni ruggenti (1960-1970)*, op. cit., p. XXIV.

¹⁰⁵ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, CERF, 2009, p. 477.

¹⁰⁶ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

découverte qui a fait date dans l'histoire du développement de l'humanité, mais elle n'a dissipé en rien l'apparence d'objet qu'ont les caractères sociaux du travail¹⁰⁸. »

Descendre par la porte étroite du *mystère des mystères* aide à casser ces faux-semblants, dans la mesure où cela permet de d'envisager le complexe industrie/société/culture en évitant aussi bien l'écueil de la « contemplation fascinée » que « l'enchantement délicieux de se laisser glisser dans l'objectivité¹⁰⁹ ». Le but, est d'identifier « l'action libératrice » qui reste possible même dans un paysage intégralement subsumé par les rapports sociaux capitalistes, plutôt que de s'attarder sur la simple « réduction de l'homme à une chose¹¹⁰ ». L'engagement politique de la culture concerne, selon Fortini, les fonctions intellectuelles, c'est-à-dire qu'il s'exerce déjà dans les spécialisations d'un métier donné – écrivain, architecte, poète, enseignant, *designer*, publicitaire, éditeur, journaliste, et ainsi de suite – au sujet desquelles il s'agit d'ouvrir des revendications en termes de pouvoir et de propriété à partir d'une série de propositions concrètes qui « rendent plus aiguës et plus visibles les contradictions de l'ordre néocapitaliste¹¹¹ ».

« Dans les secteurs de l'organisation et de l'industrie culturelle – écrit Fortini – la rationalisation est elle aussi un problème culturel. Si l'on garde à l'esprit qu'une culture organisée alternative à la culture dominante n'existe ni, à mon avis, ne peut exister (il existe des conflits de valeurs et d'idéologie, ce qui est une tout autre chose) la participation est dans une certaine mesure, inévitable ; et il est évident que les résultats artistiques, techniques ou scientifiques authentiques qui en sont issus s'énoncent aussi dans les termes de la mystification inhérente à la pratique artistique, technique ou scientifique néocapitaliste. Adorno dit qu'il n'y a pas de vraie vie dans la vie fausse. Je rectifierais (en fin de compte, avec Lénine) : il n'y a pas de vraie vie sinon dans la vie fausse¹¹². »

L'horizon théorique dans lequel s'inscrit l'analyse du néocapitalisme italien proposée par Fortini apparaissait déjà dans l'article que Mario Tronti avait publié le deuxième numéro des *Quaderni Rossi*, intitulé de manière significative *L'usine et la société*, et par la suite dans *Operai e Capitale*¹¹³. Voici ce qu'on peut notamment y lire : « plus le développement capitaliste avance, [...] plus le rapport entre production capitaliste et société bourgeoise, entre usine et société, entre société et État, devient organique. Au niveau le plus élevé du développement capitaliste [...] la société tout entière devient une articulation de la production, à savoir que toute la société vit en

¹⁰⁸ MARX K., *Le Capital, Critique de l'économie politique*, Livre 1, *Le procès de production du capital*, Jean-Pierre Lefebvre (dir.), Paris, PUF, 1993, p. 84-85.

¹⁰⁹ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 44

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² FORTINI F., *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Rimini, Guaraldi Editore, 1971. Désormais en ligne : lavoroculturale.org.

¹¹³ TRONTI M., La fabbrica e la società, in *Quaderni Rossi*, 2, 1961, p. 1-32.

fonction de l'usine, et l'usine étend sa domination exclusive sur toute la société¹¹⁴ ». L'usine est donc désormais la clef de la société tout entière, un épiceutre culturel rénové pour les pratiques expérimentales de la culture, de la littérature et des arts. Mais, comme nous l'avons déjà vu, selon Tronti il faut faire l'effort de dépouiller la société-usine de toutes ses apparences mystificatrices pour comprendre que, dans la société néocapitaliste comme dans l'usine, des conflits se font jour et qu'il n'est pas possible de réduire leur mécanique à des questions de destin ou d'identification.

« Dans le vieux film de Chaplin – note Fortini à propos des *Temps modernes* – ce qui est tragicomique, ce n'est pas la chaîne de montage, ni la réaction anarchique et évidente de Charlot, mais le sérieux des autres ouvriers, l'intérêt qu'ils portent à la bonne marche de la production, leur conviction qu'ils sont en train de s'acquitter d'un devoir. Parce qu'ils ne sont pas aliénés par les machines mais par ceux qui sont les patrons des machines¹¹⁵. »

Par cet exemple, Fortini signale que, malheureusement, les intellectuels ressemblent toujours davantage aux ouvriers de Chaplin : ils s'évertuent à rassembler les esprits sains et industriels du peuple italien, quand bien même ils débordent d'angoisse et de regrets ou de faux mythes mandarinaux. On pourrait en dire tout autant de la critique. La culture, dit Fortini, fabrique des critiques de droite et des critiques de gauche : les premiers, réactionnaires, expriment la grandeur et la servitude de la cléricature traditionnelle en « assignant à l'écrivain et au critique une tâche vile et grandiose, où ils peuvent pêcher et se repentir », et faisant alterner, avec leur humanisme boiteux, de pathétiques nostalgies avec un vibrant scepticisme et un snobisme hautain. Dans tous les cas, « l'essentiel est que la mort au monde qu'annoncent ces écritures est toujours la mort d'un monde et l'acceptation d'un autre monde, réel, concret, et provisoirement puissant¹¹⁶ ». À ce stade, la critique fortinienne vise en premier lieu tout « comportement de refus et d'ignorance cultivée à l'égard de la critique de la culture et de l'industrie culturelle¹¹⁷ » se terminant par des proclamations désespérées sur la fin des rituels délicats et des raffinements d'une couche sociale, dont la seule utilité est de maintenir en vie un genre particulier d'aristocratie de l'esprit qui disserte sur les valeurs démocratiques et la haute culture. S'érigeant contre ce type de posture, Fortini enfonce le clou : « je ne connais pas d'aristocratie plus douteuse que celle qui affirme l'existence de valeurs invisibles à l'œil mondain, et tout à la fois s'attribue, ou attribue à quiconque, l'aptitude à les discerner – qui participe de ces valeurs suprêmes¹¹⁸ ».

¹¹⁴ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 69-70.

¹¹⁵ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 45.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 20.

¹¹⁷ FORTINI F., *Attraverso Pasolini*, Turin, Einaudi, 1993, p. 199.

¹¹⁸ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 18.

Les critiques progressistes et de gauche, au contraire des réactionnaires, « acceptent le monde comme il est, du moment qu'il est demandé aux spécialités et aux techniques de le transformer¹¹⁹ ». Discours on ne peut plus fragile, qui s'énonce dans un mélange optimiste d'expérimentalisme et de réformisme socialiste et reste aveugle à l'intégration croissante des pratiques d'innovation sur le marché de la culture. Là où une critique efficace de l'univers des produits et des valeurs culturels exigerait au contraire une critique préventive et radicale de ses propres outils et de ses présupposés idéologiques, en plus d'une analyse politique soigneuse et réaliste. Fortini entend se reconnaître pour ce qu'il est : force de travail dans secteur productif spécifique. Et il reconnaît par conséquent que « la majeure partie des informations dont il dispose sur la société dans laquelle il vit ne lui vient pas de la partie qu'il a choisi comme sienne : mais de la partie adverse¹²⁰ ». Que l'on concède ensuite au travail créatif une certaine marge de liberté ne fait que corroborer l'hypothèse. Par ailleurs, l'industrie culturelle a sans cesse besoin d'inventer « des minorités apparemment irréductibles ou aristocratiques » afin de maintenir « l'illusion de la spontanéité et de l'indépendance, qui est le fondement moral du système¹²¹ ».

« L'univers technico-scientifique – écrit Fortini – les codifications cybernétiques, la rationalisation productive, les techniques de prévision, tout ce qui s'inspire de la logique mathématique, est parfaitement en accord avec l'éthique des biens de consommation et de l'imprévoyance, avec la libération des instincts, avec l'absurdité permanente, etc. La négation anarchique est revenue, comme prévu, fleurir sur la même souche de la puissance productive et de l'ordre (y compris militaire) néocapitaliste¹²². »

Face aux dynamiques de l'industrie culturelle, la plupart restent pris dans une double contrainte : « certains se proposeront comme personnel technique pour opérer les transformations rationalisatrices que prévoit et implique le plan du capital ; et une minorité, composée d'auteurs et de chercheurs formés aux usages d'hier ou d'avant-hier continuera de jouer la comédie pittoresque et loqueteuse de la liberté et de l'autorité morale¹²³ ». Dès lors, pour sortir de cette impasse il est nécessaire de recommencer depuis le début, par une inspection préliminaire de l'ensemble du champ du savoir. La culture doit être prise à rebrousse-poil, elle n'est jamais neutre ni objective, elle est au contraire toujours marquée par des contradictions sociales. On pourrait qualifier l'approche proposée par Fortini d'autoréflexive ou de *méta-critique*¹²⁴, dans la mesure où elle se déploie à partir de l'organisation de l'industrie culturelle pour

¹¹⁹ *Ibid.* p. 20.

¹²⁰ *Ibid.* p. 30.

¹²¹ *Ibid.* p. 19.

¹²² *Ibid.* p. 79.

¹²³ *Ibid.* p. 74.

¹²⁴ Cf. MENGALDO P. V., *Appunti su Fortini critico*, dans *La tradizione del novecento*, Turin, Einaudi, 2003 ; CORDISCO R., *L'industria culturale di Fortini e l'industria cinematografica di Pasolini : la mutazione degli strumenti intellettuali*, dans *L'Ospite ingrato*, disponible en ligne :

parvenir à dévoiler « l'ensemble des rapports existants entre la production de culture et les structures économique-politiques d'une société, de façon que la conscience de l'organisation de la culture soit équivalente à la conscience de son conditionnement concret¹²⁵ ». La *méta-critique* de Fortini essaie ainsi de penser la mutation anthropologique du travail intellectuel à partir d'une interrogation sur ses acteurs mêmes, et sur leurs instruments expressifs.

Les deux avant-gardes

La question des avant-gardes occupe une place toute particulière dans le discours de Fortini, au moins pour deux raisons. D'une part parce que, dans la première moitié des années 1960 et tout au long de la décennie suivante, les postures néo-avant-gardistes prolifèrent¹²⁶, aussi bien dans les lettres que dans les arts ou dans la politique ; de l'autre parce que la question de l'avant-garde implique une disposition ou tout au moins une intention qui vise au renouvellement social et qui est nourrie d'idéologies politiques immergées dans les langages et les formes expressives. Pour Fortini, les néo-avant-gardes italiennes des années 1960 ne sont plus que de vagues épiphénomènes intellectuels gonflés d'outrance théorique et indifférents à toute pratique politique. Le point commun fondamental, selon lui, de ces mouvements et de ces groupes est un formalisme exacerbé qui laisse d'autant mieux entendre de vibrantes protestations qu'il est indifférent aux problèmes de fond de la société de masse. Fortini leur opposera et leur préférera toujours l'hermétisme aristocratique des grands conservateurs et, au moins pour partie, l'esprit et le parcours tragique des avant-gardes historiques. Cette lecture des deux avant-gardes présente un intérêt particulier pour le cas Tafuri qui en extrait le schéma fondamental de sa critique de l'avant-garde architecturale. Un schéma qui restera fondamentalement le même, comme on le verra, avec des approfondissements progressifs, du premier au dernier de ses livres, y compris les études sur la Renaissance.

Pour Fortini, la puissance des avant-gardes historiques est à l'impuissance des néo-avant-gardes *ce que la passion de l'homme ivre est à l'inflexibilité du sobre*. Les premières ont été un corps jeune et ouvert, avec toutes les limites que comporte le jeune âge ; les secondes semblent vieilles et fatiguées, et au fond désillusionnées et cyniques. Mais procédons par ordre : avant toute chose,

win.ospiteingrato.org/Fortiniana/Fortini_Pasolini_Industria_culturale_Cordisco.html.

¹²⁵ FORTINI F., *Per una critica come servizio*, dans *Dieci inverni*, op. cit., p. 68.

¹²⁶ Cf., ROVERSI R., *Avanguardia e avanguardismo*, dans *Quaderni Piacentini*, 15, 1964, p. 34-37 ; ASOR ROSA A., *Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana*, dans *Quaderni Piacentini*, 17-18, 1964, p. 11-20 ; GIUDICI G., *La gestione ironica*, dans *Quaderni Piacentini*, 19-20, 1964, p. 23-30 ; SCABIA G., *A proposito di impegno conoscitivo dell'arte*, dans *Quaderni Piacentini*, 9-10, 1963, p. 5-7. Sur la néo-avant-garde italienne voir aussi la revue *Il Verri* et plus tard la revue *Quindici* : cf. BARILLI R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologne, Il Mulino, 1995, BALESTRINI N., *Quindici. Una rivista e il sessantotto*, Milan, Feltrinelli, 2008 et SANGUINETI E., *Il chierico organico. Scritture e Intellettuali*, Milan, Feltrinelli, 2008.

même très fortement chargées d'utopie, les avant-gardes historiques ont été d'extraordinaires laboratoires d'innovation formelle et linguistique dans tous les domaines de la culture et des arts appliqués. Et pourtant, les innovations formelles des mouvements d'avant-garde ne cherchaient pas à restaurer un quelconque rôle de l'intellectuel ou de l'artiste dans la société du fétichisme généralisé : elles présageaient au contraire la mort de l'art et par conséquent celle du rôle public de l'intellectuel. Les avant-gardes historiques ne s'attardent pas à contempler l'angoisse de l'artiste bourgeois, et exigent impérieusement « son dépassement dans la pratique subversive et révolutionnaire¹²⁷ ». C'est le sens de l'impitoyable ironie, des fuites en avant et des allusions puissantes d'un cycle qui était encore capable d'engager l'avenir.

Par ailleurs, pour Fortini, les avant-gardes historiques, au moins jusqu'à la révolte surréaliste, ont figuré une forme d'opposition non dialectique –plutôt tragique, catastrophique, agonique – au système de rationalisation capitaliste : « l'antithèse rationalité/irrationalité est exaltée par la culture bourgeoise mais elle n'appartient pas à l'avant-garde si ce n'est dans la simultanéité des contraires¹²⁸ ». L'avant-garde a en somme accéléré l'histoire en refusant la conciliation avec l'univers bourgeois et en manifestant par là la contradiction de classe que la grande culture technico-scientifique tentait de cacher par « la séparation de type bourgeois-positiviste entre rationalisme scientifique et consommation décadentiste¹²⁹ ». L'avant-garde du premier XX^e siècle n'a opposé que raillerie et rupture à cette différenciation : devant le malaise des grands représentants de l'art bourgeois, soit elle tourne le dos, soit « se moque, et dévoile la réalité d'un profond accord¹³⁰ » entre les angoisses privées et l'administration totale des formes de vie.

Mais cela est resté valable tant que l'intégration capitaliste n'avait pas couvert la totalité du champ de la société, des arts et de la culture. À partir du moment où elle y est parvenue, tout comportement néo-avant-gardiste n'était plus qu'une hygiène normale dans un pays capitaliste avancé, comme l'Italie où écrit Fortini. C'est pour cette raison que les représentants de la néo-avant-garde ne sont rien de plus que des « groupes de lettrés qui s'arrangent comme ils le peuvent », que leurs opérations formelles sont « un simple accommodement de l'art à l'ère de la technique », que leurs langages sont exsangues politiquement parce qu'ils s'expriment dans un « système de signes relativement novateur mais sans plus prétendre dépasser ou aller au-delà de l'institution littéraire ou artistique¹³¹ ».

¹²⁷ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 82.

¹²⁸ *Ibid.* p. 78.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibid.* p. 83.

Fortini ne porte donc pas la polémique contre l'esprit des avant-gardes, mais il réfute la possibilité même de son actualisation. Cette conviction, on le verra, sera reprise et mise au travail par Alberto Asor Rosa et Manfredo Tafuri. Les limites fondamentales de l'expérience des avant-gardes sont d'ordre historico-politique : le résultat historique et mondain – dans ses différentes déclinaisons et ses fréquents renversements – de ces provocations formelles – toutes récupérées par l'industrie culturelle sous le vocable d'innovation – est là pour en témoigner. Aux représentants du monde de la culture, il n'est resté que la combinaison de signes, de mots, de figures – c'est-à-dire la réinvention continue de langages – selon des finalités qui évoquent la politique, mais ne l'effleurent pas même un instant. C'est pour cette raison que, d'après Fortini, la seule lecture conséquente du phénomène néo-avant-gardiste est celle qui découle d'approches rigidelement structuralistes qui, en cantonnant la logique de l'œuvre à la fonction linguistique, reconnaissent implicitement l'impraticabilité mondaine de l'art et par conséquent l'inutilité de toute prétention politique en ce qui concerne des pratiques créatives désormais recluses dans le cercle magique du texte.

Il nous faut néanmoins examiner de plus près cette « ouverture » aux méthodes structuralistes de lecture des textes poétiques – que l'on retrouvera notamment et de manière diffuse dans *Teorie e Storia*, avec une référence à Roland Barthes et à ses *Mythologies*. Comme le fera Tafuri, Fortini utilise la référence au structuralisme contre la conception historiciste qui domine la critique littéraire italienne, et particulièrement la critique engagée. S'il convoque Barthes, c'est donc en premier lieu pour réfuter toute rhétorique tendant à exalter dans le travail artistique la force créative du sujet, l'intentionnalité de l'auteur, la liberté de l'art à l'égard de toute influence externe. L'œuvre – qu'elle soit littéraire, artistique ou architecturale – doit être considérée pour ce qu'elle est, pour sa structure même et pour les transformations linguistiques qui travaillent en elle, et non pas pour ce qu'elle voudrait prescrire ou pour les valeurs qu'elle prétend conserver. Fortini était toutefois très loin d'adhérer aux thèses structuralistes, dont il pressentait la limite fondamentale¹³² : chez Barthes comme chez Lévi-Strauss, la structure logique du système autorise la synthèse entre forme et nature, langage et choses, monde idéal et monde empirique. Le point de vue structuraliste considère la non-contradiction formelle du niveau linguistique comme étant la nature fondamentale de l'œuvre d'art, celle qui correspond au contexte, ainsi paradoxalement réconciliée avec le monde. Pour Fortini, au contraire, il revient nécessairement à l'art de casser l'ordonnancement légal du multiple, d'empêcher la synthèse du particulier et de l'universel, de nier à l'idéal toute capacité à comprendre la totalité du réel. De la même manière que l'on peut donner deux histoires du monde, le capital existe en vertu de deux puissances, le réel est brisé,

¹³² Cf. FORTINI F., *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 117-118 et p. 366. Voir aussi CACCIARI M., DAL CO F., Lévi-Strauss : strutturalismo e ideologia, in *Angelus Novus*, 9-10, 1966, p. 53-101.

l'un se divise en deux : la pensée – y compris ses formes créatrices et ses langages – doit donc faire avec cette multiplicité.

L'art, en somme, est utile parce qu'il manifeste l'irréductible conflictualité qui anime l'histoire. Le recours critique aux lois objectives de la structure n'est utile que dans la mesure où il montre que la production capitaliste – et le monde qu'elle domine – génère inéluctablement et par elle-même sa propre négation : l'univers capitaliste – ce monde qui est le nôtre – est pour Fortini, marxienement, « négation de la négation »¹³³. L'historicisme faisait de la liberté individuelle abstraite la fin ultime de l'histoire, et de l'histoire – cette histoire mystifiée – l'ultime valeur possible pour la culture. Le structuralisme réduisait et incorporait la culture à la science, versant à son tour dans l'idéologie. Le cœur de la critique fortinienne ce n'est ni l'histoire idéalisée ni la science, mais bien la politique. Ce postulat implique dès lors une série de questions, qu'Alberto Asor Rosa résumera, plus tard, en ces termes :

« Quel rapport y avait-il entre la poésie et la vocation politique ? De quelle manière pouvait-on concevoir un système linguistique qui ne soit pas au service d'intérêts particuliers, sans pour autant devenir purement formel ? Était-il possible – et légitime – de tenter une révision totale des valeurs qui fondent l'opération littéraire ? Y avait-il encore des valeurs susceptibles d'être recueillies, interprétées ou organisées par une forme, sans cristalliser immédiatement des formes de vie existantes ? L'opération créatrice devait-elle se réduire à la critique – à la destruction linguistique, à la constante, tendancieuse et sectaire polémique idéologique – ou bien pouvait-on espérer retrouver quelque univers encore intact derrière la croute corrodée des idéologies¹³⁴ ? »

Dès lors, toutes les approches qui confondent le discours et la réalité, qui prétendent refuser et détruire un monde qu'elles perçoivent comme ignoble et oppressant en le réunifiant poétiquement, deviennent des obstacles objectifs pour la suite de l'enquête. Fortini choisit donc de repartir d'une critique de l'économie politique du travail intellectuel, qui l'amène à la dénonciation de l'usage persistant, par le capital, des utopies sociales et progressistes de la culture, et à l'irréversible séparation qui en découle entre projections théoriques et réalisations pratiques ; et pourtant, il est possible de lire, à un second niveau, cet état de fait, cet écart entre théorie et pratiques, entre attentes et désillusions, comme la manifestation esthétique spécifique à contexte historique donné. Fortini, par son approche, ne prétend justement pas réduire la distance entre l'œuvre et la réalité historico-sociale, il insiste au contraire pour en montrer l'aporie. Puisque pour lui c'est précisément dans leur capacité à exprimer consciemment ce *décalage*, à le faire apparaître dans des œuvres et dans des formes, que se détermine la fonction pratico-politique des poétiques

¹³³ MARX K., *Le Capital*, cit., p. 856.

¹³⁴ ASOR ROSA A., *La cultura*, op. cit., p. 1648-1649.

artistiques. Et à quoi ressemblera-t-elle, cette œuvre irréductiblement *autre* par rapport au monde prédateur des marchandises et du capital ? Elle sera austère, humble, rigoureuse, non rhétorique, non utilisable commercialement et incapable de marchander quoi que ce soit : elle sera monolithique et pourtant puissante dans son silencieux être au monde.

S'ensuivent une série de considérations polémiques à l'encontre de toutes ces positions génériquement progressistes qui essaient à l'inverse de récupérer à des fins de défense et d'édification d'une société socialiste des éléments et des valeurs – surtout rhétorique et moralistes – de la culture bourgeoise. Mais Fortini pousse plus loin cette interrogation du travail intellectuel sous l'angle économique-politique. Pour lui, le rapport entre culture et politique dont fait usage le réformisme est tout entier déterminé par la réactualisation d'un rôle qui n'a plus rien d'opérant. Cette hypothèse amène donc à une critique frontale de l'engagement intellectuel considéré *en soi* :

« Il n'était pas seulement question – a écrit Asor Rosa – du rapport entre intellectuels et politiques, qui apparaissait souvent comme médié outre mesure : ce qui était mis en débat, c'était la figure même de l'intellectuel militant (au moins dans l'acception qui semblait dominante) chez qui les formes de la production culturelle et théorique finissaient par reproduire un peu trop fidèlement les formes traditionnelles et bourgeoises, parce qu'à « spécialiste » [...] on oubliait trop souvent d'ajouter « politique »¹³⁵. »

En publiant, dans le numéro 3 des *Quaderni Rossi* en juillet 1963, l'intervention de Bertolt Brecht au premier congrès des écrivains antifascistes¹³⁶, Fortini signale que la seule solution possible au dilemme des intellectuels passe par le refus de perdre du temps à définir des préceptes culturels, littéraires, stylistiques, ou artistiques. À ceux qui voudraient s'engager contre l'intégration progressive de la société dans le capital, il ne reste, si l'on suit la leçon de Brecht, qu'à nommer les rapports de propriété et arrêter le bras du tortionnaire¹³⁷. L'intérêt, en l'occurrence, du texte de Brecht pour le travail culturel dans l'Italie des années 1960 tient au fait qu'il en « appelle aux armes politiques [...] c'est-à-dire qu'il propose des techniques pour la lutte de classe, qu'il tente de faire coïncider toute sa vocation artistique avec celle d'un *copywriter* révolutionnaire¹³⁸ ». Il réduit progressivement à l'os la distance qui le sépare de la classe sociale à laquelle il s'identifie, il casse la hiérarchie entre intellectuel et société, il vient au monde d'en bas :

« Celui-là - écrit Fortini - sait bien qu'il doit refuser les matériaux stériles, le rembourrage avec lequel on essaie de remplir les 'vides d'essence' de la classe prolétaire. *Parlons des rapports de propriété*, cela signifie

¹³⁵ *Ibid.* p. 1651.

¹³⁶ BRECHT B., Intervento al primo Congresso internazionale degli scrittori per la libertà della cultura, dans *Quaderni Rossi*, 3, 1963, p. 114-118, repris dans FORTINI F., *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 164-169.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ FORTINI F., Per un discorso inattuale, dans *Quaderni Rossi*, 3, 1963, p. 113-114.

exactement le contraire de *l'engagement* [...]. Mais dans la mesure où, surtout chez nous et dans la dernière décennie, le capital a étendu sa domination ; dans la mesure où, parallèlement, les médiations politiques et les différentes 'religions' sociales ont perdu de leur importance ; dans la mesure où 'en réalité, les rapports entre les hommes sont devenus aujourd'hui plus impénétrables que jamais' [...], il est de plus en plus difficile de distinguer les linéaments du salariat comme classe antagoniste. Seule une longue illusion [...] peut nous avoir fait oublier que le prolétariat se définit aussi comme la classe qui subit *l'ethos* et l'idéologie des classes dominantes¹³⁹. »

Le mandat culturel que les partis de la gauche assignent aux intellectuels est donc caduc, il ne reste plus qu'à agir dans les conflits de l'époque¹⁴⁰. Mais on en est loin : dans l'Italie des années 1960, la seule politique que les intellectuels parviennent à proposer, poursuit Fortini, semble être celle « d'une expression littéraire, toute vouée à 'l'élévation de art', une rhétorique à des fins de propagande, d'édification ou de contestation, autrement dit celle qui parle la langue du roi¹⁴¹ ». C'est pour cette raison que l'action politique concrète est interdite aux représentants de la culture, et qu'elle le restera tant qu'ils ne se seront pas décidés à « descendre dans les enfers où une minorité a enraciné sa domination¹⁴² », c'est-à-dire à repartir d'une critique scientifique des rapports de production en usine, comme d'un point de vue qui leur permettra de regarder l'ensemble de la société. Mais qu'est-ce qui les empêche de faire ce choix ? Pourquoi une strate sociale tout entière reste-t-elle calfeutrée derrière les remparts d'une approche fondamentalement libérale, qui croit en une culture non mêlée de politique mais qui se construit seule et agit d'elle-même¹⁴³, et qui réaffirme ainsi le caractère sacré de la condition des intellectuels par opposition au mouvement ouvrier organisé et à ses conflits dans l'usine et la société ?

Rusés comme des colombes

Pour Fortini, si la culture italienne a du retard, c'est à cause de l'idéologie dominante dans les partis et dans les organisations de la gauche politique qui, parce qu'elles contrôlent de grandes maisons d'édition et tiennent de nombreuses positions prestigieuses dans les instituts de recherche et les universités, diffusent l'idéal d'un savoir en tant que force immédiatement capable de modifier la réalité. Mais une telle conception ne fait guère qu'effleurer un problème historique et politique de première importance. Pendant les années des gouvernements de compromis, et en dépit des échecs et des désillusions que l'histoire concrète du réformisme italien a provoqués

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 130-185.

¹⁴¹ FORTINI F., *Per un discorso inattuale*, *art. cit.*, p. 114.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ ASOR ROSA A., *La cultura*, *op. cit.* p. 1627.

chez de larges masses de travailleurs, la culture réformiste est devenue dominante. Sur le plan idéologique, cela tient au fait qu'« à l'opposition fondamentale de l'époque, à savoir l'opposition entre capitalisme et socialisme [s'est substituée] l'opposition entre fascisme et antifascisme¹⁴⁴ ». Et qu'à une lecture matérialiste des régimes totalitaires s'est substituée l'opposition entre fascisme et civilisation. Ces positions, affirme Fortini, découlent de la réactivation, dans un contexte tout différent, des idéaux de la politique des fronts populaires proposés par Staline à partir de 1934, et que les intellectuels ont interprétés en opposant à la barbarie de la dictature l'humanisme de la haute culture progressiste – contraignant ainsi la subjectivité antagoniste à se redéfinir à l'intérieur d'un champ stratégique déterminé par la « coexistence entre la société capitaliste, des formations sociales-démocrates et des formations révolutionnaires¹⁴⁵ ». Pour indépassable qu'elle soit, la société démocratico-libérale est toujours en proie aux contractions et aux spasmes à chaque fois que ressurgissent des contradictions et des conflits que rien n'apaise ; c'est alors à la « langue de l'art » qu'il revient de sublimer et de médier ces douleurs, d'agir comme un succédané aux divers élans qui poussent à des transformations sociales et politiques radicales, en accentuant les aspects idéologiques et falsificateurs de la valeur de la forme par opposition au chaos du monde historico-social. C'est dès lors contre ces aspects idéologiques de l'opération artistique qu'il convient d'orienter l'analyse.

Comme l'a remarqué Sergio Bologna¹⁴⁶, cette approche dérive directement de celle de Raniero Panzieri, Mario Tronti et des autres rédacteurs des *Quaderni Rossi*, dont la recherche, critique à l'égard de la culture politique portée par les rescapés de la résistance antifasciste, tendait à définir les nouvelles formes de la subjectivité de classe au moyen de l'enquête sociale et politique et par l'analyse détaillée des fonctions intellectuelles et de leurs liens avec la reproduction systémique des rapports économiques capitalistes. « Il n'était pas seulement nécessaire – écrit Asor Rosa – que la réflexion théorique tienne compte de la pratique, il fallait aussi que la réflexion théorique soit considérée comme un moment de la pratique, c'est-à-dire de la lutte de classe¹⁴⁷ ».

« Venus à la conscience politique – écrit Mario Tronti – après la chute du fascisme, nous n'avons pas participé, étant donné notre âge, à cette passionnante séquence dramatique d'exil, de clandestinité, de prison, de Guerre d'Espagne, de Résistance. L'évolution [...] depuis la théorie néfaste du social-fascisme jusqu'à la politique de l'unité antifasciste fut juste, mais un effet-déviante tombe alors sur les comportements du mouvement ouvrier, qui fut contraint de se faire, dans ses manifestations externes, dans sa représentation publique, plus démocratique-progressiste que socialiste communiste. [...] Cette obligation

¹⁴⁴ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 147.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁶ BOLOGNA S., *Industria e cultura, Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Rome, Manifestolibri, 1996, p. 20.

¹⁴⁷ ASOR ROSA A., *La Cultura*, cit., p. 1651.

politique, qui fut le ‘secours rouge’ de la civilisation bourgeoise, à fonctionné sur une moyenne-longue période, comme processus de stabilisation, de consolidation et de développement du rapport de production capitaliste¹⁴⁸. »

Briser le mythe des fronts démocratiques et antifascistes, non sans en passer par une sacro-sainte polémique anti-bureaucratique et antistalinienne, signifie en finir avec le rôle de moralisation publique – et de propagande politique – assigné jusque-là à la culture. Fortini, comme les opéraïstes, cherche à débarrasser son horizon du moindre fragment d’idolâtrie à l’égard de la société démocratico-progressiste : le secours idéologique à la civilisation bourgeoise, en attendant que des rapport sociaux plus mûrs en autorisent le dépassement, devient l’objet fondamental de sa protestation. Pas le moindre universalisme, aucune valeur générale qui serait bonne pour tous – le travail intellectuel renonce à toute objectivité pour se faire partisan, aligné politiquement, suspendu à un choix éthico-politique¹⁴⁹ :

« Dans la concentration forcée du travail industriel – écrit Mario Tronti –, entre les années 1950 et les années 1960, pour les besoins mêmes d’un essor capitaliste en acte, s’était créé un puissant creuset inédit d’expériences historiques, de nécessités quotidiennes, d’insatisfactions syndicales, de volonté politique : celui que les opéraïstes tentèrent, et nous pouvons ajouter aujourd’hui, ingénument, d’interpréter. Ingénuité bénie : qui nous fit devenir dès lors et pour toujours – comme l’a dit Franco Fortini de manière splendide – rusés comme des colombes. Et ce fut notre véritable université. Cette haute et vraie culture dans laquelle il valait la peine de se reconnaître. Nous nous diplômâmes en lutte de classe¹⁵⁰. »

Devenir rusés comme des colombes et candides comme des renards, a écrit Franco Fortini pour reprendre une expression qui sera citée par Manfredo Tafuri. Qu’est-ce que cela signifie ? Il n’existe pas, pour une telle approche – et par certains aspects elle n’en a pas besoin – de solution définie. Elle est toutefois utile pour déconstruire toute intégration mécanique des modalités expressives, artistiques ou littéraires, qui appartiennent à des traditions intellectuelles spécifiquement axées sur des thématiques liées à la lutte de classe ou au conflit politique. Il s’agit par conséquent, de travailler sur les ruptures et les contradictions qui sont inhérentes à tout travail intellectuel : « la société – écrit Fortini – se fonde, chacun le sait, sur la dissociation institutionnalisée ; et si on la combat, ce n’est pas pour reconstruire une unité fictive de la personne bourgeoise, mais parce qu’aujourd’hui, l’idéologie capitaliste ne poursuit plus cette unité, qu’elle ne stabilise, qu’elle ne fixe plus que les fonctions séparées, les séparations

¹⁴⁸ TRONTI M., *Nous opéraïstes*, cit., p. 66-67.

¹⁴⁹ Cf. MELEGARI D., *Le battaglie e le idee. Politicità del lavoro intellettuale in Fortini e Foucault*, *Cahiers du GRM*, 2, 2011.

¹⁵⁰ TRONTI M., *Nous opéraïstes*, op. cit., p. 83

fonctionnelles qui la défendent¹⁵¹ ». Il s'agit en somme pour Fortini de travailler sur les séparations internes à un univers social, celui de la société cultivée, où « les deux versants, l'ami et l'ennemi, coexistent ; et combattent sans se distinguer tout à fait ni s'identifier tout à fait [...] ». Toute citoyenneté est une double citoyenneté et toute loyauté ne s'exerce qu'au prix d'une trahison possible¹⁵² ».

La culture du « Progressisme Généralisé et Réformiste¹⁵³ » reproduit passivement ces tensions et ces contradictions, en essayant toutefois d'en inverser le signe, par exemple en remplaçant certaines thématiques et certains contenus traditionnellement considérés comme individuels ou privés par des thématiques et des contenus à caractère plus immédiatement public ou politique – comme le monde industriel et l'univers de l'usine. Et pourtant, note Fortini :

« Une poésie sur les petits oiseaux des bois, par sa structure, ses articulations internes et ses tensions sémantiques, peut interpréter et donc dépasser formellement une vision du monde qui serait le reflet d'un rapport de classe et d'un régime de production donnés, et avoir par conséquent une énergie indirectement pratique toute aussi forte que celle d'autres représentations¹⁵⁴. »

Remplacer systématiquement les contenus singuliers des grands artistes classiques bourgeois par d'autres liés au monde ouvrier, tout en reproduisant de la manière la plus conservatrice les techniques expressives de l'art, voilà l'idée ingénue et mécanique que se fait la culture progressiste du rapport entre la forme d'une œuvre d'art et la société qui l'environne : comme une simple théorie du reflet. Lorsqu'au contraire, dit Fortini, *la structure, les articulations internes et les tensions sémantiques* de l'œuvres excèdent dans beaucoup de cas le simple choix des contenus ou les intentions politiques de l'auteur, puisqu'elles ont le pouvoir de combiner des formes susceptibles de faire apparaître les séparations et les contradictions sociales. C'est de ce savoir qu'est faite la ruse des colombes, nécessaire à ceux qui décident de renoncer aux positions purement idéologiques, ou limitées au débat entre valeurs, sujets et thèmes de la représentation artistique ou littéraire. D'autant plus que, ajoute Fortini, de manière générale, on confond souvent la discussion sans fin sur la condition ouvrière, l'usine, les machines, avec la question fondamentale de l'époque :

« Le monde de l'industrie – écrit Fortini – n'est pas [...] une voie d'accès privilégiée au 'thème de notre époque'. Si ce thème existe, c'est celui, très général, du conflit fondamental dont le monde industriel n'est à son tour qu'une manifestation et une composante, fût-elle essentielle. Aujourd'hui [...] nous n'avons

¹⁵¹ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 12.

¹⁵² FORTINI F., *Più velenoso di quanto pensate*, dans *Questioni di frontiera*, Turin, Einaudi, 1977, p. 25.

¹⁵³ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

vraiment pas besoin du roman historique pour connaître l'histoire, ni du roman psychologique pour connaître la psychologie, ni de la lyrique philosophique pour connaître la philosophie, ni du drame politique pour la politique¹⁵⁵. »

Un art qui ne se laisserait pas réduire au faux progressisme ou aux évidences réformistes s'emploie à exprimer le conflit fondamental qui secoue le monde industriel, ses marchandises et ses produits. L'universalisme progressiste est esprit de conciliation, voué tout entier à l'harmonie et à l'unité, la couverture idéologique d'un monde autrement divisé et contradictoire. La partialité que revendique Fortini, à l'inverse, scinde, divise, casse, sectionne : illumine. On sent ici encore la forte influence de la lecture de Mario Tronti et de son article sur l'usine et la société :

« Le capital ne voit le procès de travail que comme procès de valorisation, et il ne voit la force de travail que comme du capital ; il bouleverse le rapport qui existe entre travail vivant et travail mort, entre force créatrice de valeur et valeur : et il y parvient d'autant mieux qu'il réussit [...] à intégrer la force de travail dans le capital. Selon la mystification bourgeoise des rapports capitalistes, ces deux derniers processus marchent ensemble et parallèlement [...]. En réalité il faut les considérer comme distincts dans leur unité, voire les opposer l'un à l'autre comme deux procès contradictoires¹⁵⁶. »

Fortini emprunte à Tronti ce premier élément : la redécouverte d'un point de vue autre sur la structure sociale, d'un point de vue antagoniste qui résiste aux dynamiques du capital. Ce qui se donne comme un processus unique est en réalité le résultat de l'antagonisme de deux forces qui agissent l'une sur l'autre : le capital et le travail. Le travail vivant, lorsqu'il se fait classe ouvrière en lutte, ne se borne pas à s'opposer au système de l'exploitation : il apprend à détruire ce qu'il porte en lui d'identification avec le rapport social d'usine – l'ouvrier, en somme, apprend à haïr ce qu'il est, et c'est comme cela qu'il découvre le système de l'exploitation dont il est la proie. Ce double mouvement, antagoniste et autoréflexif, résistant parce qu'autocritique, détermine le point d'observation interne et contraire à la société bourgeoise à partir duquel toutes les mystifications qu'elle véhicule volent en éclats.

Poursuivant dans cette voie, Fortini applique ensuite ce schéma à sa propre condition d'intellectuel, à son monde de référence : celui de la culture engagée. Il pointe alors les limites des initiatives réformatrices de la culture de gauche sur le terrain concret de la structuration d'une industrie culturelle à la mesure de la société de masse, gérée en termes de rapports capitalistes, mais aussi dissimulée aux regards par l'idéologie parce que totalement métabolisée par la mystification bourgeoise. « Il est bon que vous sachiez – écrit-il à ses amis operaïstes – que,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁶ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, *op. cit.* p. 53-54.

lorsque je prends la plume, je me sens de l'autre côté, du côté de nos ennemis, pris en otage ; ou dans les meilleurs moments, projeté dans le futur, en attente de vous tous¹⁵⁷ ». Il s'agit donc de mettre en œuvre un effort théorique de compréhension scientifique de cette mystification, afin d'en isoler « la substance cachée qui est le rapport de production capitaliste¹⁵⁸ ». Le défi de la critique de l'idéologie est ici posé pour la première fois et en termes tout à fait irréductibles aux formulations classiques du problème :

« L'idéologie – écrit Fortini – ne signifie jamais ce qu'elle signifie usuellement dans le langage historique et philosophique, marxiste ou non : mais rien moins qu'opération intellectuelle, ou connaissance rationnelle ; et même culture [...] pensée, science, raisonnement, médiation, mais aussi abstraction, formalisme, livresque, politicien, fidéiste. Le négatif, en somme. Les choses sont en revanche santé et franchise¹⁵⁹. »

D'un côté, donc, les illusions intellectuelles et de l'autre les choses : la vraie grande question, pour Fortini, c'est le capitalisme et le capitalisme se manifeste dans l'industrie. Entre l'industrie et la société il y a la culture, une culture déterminée, qui n'est pas contradictoire avec le monde industriel mais qui en est au contraire le produit. Au fond, dit Fortini, « les formes, les modalités, les temps de la production industrielle et ses rapports ne sont [...] ni plus ni moins que l'inconscient social, c'est-à-dire le véritable inconscient, le mystère des mystères¹⁶⁰ ». Aujourd'hui, tout bon progressiste est disposé à parler de l'industrie mais il considère désormais comme insondables les contradictions qui naissent de ses dynamiques, des modalités concrètes et des rapports sociaux dont la production est tissée. D'autant plus quand l'État et sa bureaucratie s'appêtent démocratiquement à « assumer des fonctions analogues à celles de la grande industrie », puisque « l'actuelle phase de développement néocapitaliste exige que tout un vaste pan de la thématique socialiste soit désormais intégrée au langage ou aux missions des hautes exigences industrielles¹⁶¹ ». Dès lors, l'imaginaire démocratico-populaire des hommes de culture, le rôle des intellectuels engagés, et le processus de construction de la démocratie bourgeoise capitaliste, ne font plus qu'un¹⁶².

« Si l'on est convaincu – écrit Fortini – que la caractéristique idéologique majeure des forces qui dominent actuellement sur le plan économique et politique en Italie est l'absorption ou la neutralisation de toute contestation, de toute négation qui se présente comme tendanciellement universelle, il devrait être évident que la première manière de frustrer les attentes de ces forces consiste à ne leur fournir ni les alibis littéraires

¹⁵⁷ FORTINI F., *Il socialismo non è inevitabile*, *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 117.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 50

¹⁵⁹ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 58.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 59-60.

¹⁶² C.F., GUDICI G., *Le opposizioni di sua maestà*, dans *Quaderni Piacentini*, 16, 1964, p. 24-29.

ni la bonne conscience progressiste dont elles ont (et dont elles auront toujours plus) besoin. [...] Aujourd'hui, toute expression [...] qui figure une servitude afin de rendre immédiatement possible l'illusion d'une liberté, sert une liberté illusoire¹⁶³. »

Le discours génériquement *engagé* apparaît à Fortini comme un bloc compact et sans faille, un cube de ciment, un conglomérat qui réduit les expressions de l'art et de l'esprit humain à des déterminants d'ordre social. L'intellectuel critique doit alors poser la question fondamentale : « par où passent la faille, le sillon, la fissure ? [...] la poésie a eu, et a encore pour tâche d'apporter l'épée dans le monde¹⁶⁴ ». Fortini concède cette capacité aux expressions hermétiques et décadentes, grandes bourgeoises ou impolitiques du XX^e siècle artistique et littéraire. Parce que, par leur structure, leurs articulations internes et leurs tensions sémantiques, des œuvres ont été produites qui avaient au moins le mérite d'« induire le sens de leur propre échec, de leur propre paradoxe » comme « de féroces vers précieux dans le noyau de la réalité même, dans celle surtout qui semble la plus compacte¹⁶⁵ ». D'où le choix laconique de Fortini : s'immerger dans les luttes avec la conscience crue de ses devoirs politiques, et en même temps, en tant qu'artiste, choisir de se faire « le plus abstrait, le moins engagé le moins employable, le plus réactionnaire des écrivains. Je voudrais qu'en lisant une poésie de moi sur les roses, on retire sa main comme au contact visqueux d'un reptile¹⁶⁶ ».

L'intellectuel peut encore tenir un rôle dans la mesure où, d'une part, il parvient, y compris dans la production d'œuvres, de textes, de poésies, d'artefacts, à railler les nobles angoisses du réformisme capitaliste, et où d'autre part il agit à l'intérieur de la machine industrielle, notamment dans le haut circuit de l'industrie culturelle. Que l'on écrive un texte, que l'on projette un bâtiment, que l'on peigne un tableau ou que l'on travaille dans un des si nombreux secteurs nécessaires à l'économie immatérielle du néocapitalisme, ce qui importe, c'est de le faire au niveau le plus élevé possible, en battant en brèche avec une ironique franchise l'ensemble des techniques établies par la planification capitaliste : question, typiquement benjaminienne ou brechtienne¹⁶⁷, qui aura, comme on le verra, une importance déterminante dans le travail de Manfredo Tafuri. L'œuvre d'art engage le futur dans l'attente que d'autres, ceux qui ne font pas partie du groupe social des gens de culture, puissent en faire usage « comme la fine lame d'acier cachée dans la miche de pain du condamné à perpétuité [...]. Que ne puisse se l'approprier que celui qui l'a demandée, et en cela méritée. Passée en contrebande sous une forme

¹⁶³ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, op. cit., p. 66.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 66.

¹⁶⁷ BENJAMIN W., *L'auteur comme producteur*, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-146.

que tous, y compris les ennemis, peuvent communiquer ; mais destinée uniquement à lui et à ceux qui sont comme lui¹⁶⁸ ». C'est cela qu'exprime la célèbre maxime fortinienne :

« Je me demande si on ne doit pas chercher à préserver ce qui reste des capacités révolutionnaires du langage dans une nouvelle distanciation, différente de celle de Brecht, mais qui va dans le même sens. Les poétiques de l'occulte et de l'hermétisme pourraient, paradoxalement, entre deux éclats de rire, être réhabilitées. Devenir candides comme des renards et rusés comme des colombes. Brouiller les pistes, les identités. Empoisonner les puits¹⁶⁹. »

Pour résumer : la vérification des pouvoirs de Franco Fortini l'amène à conclure à l'épuisement du rôle de l'intellectuel dans la société de masse. Le travail intellectuel est contraint de s'exercer à travers des fonctions toujours plus spécialisées et qui vont dans le sens du développement de l'organisation capitaliste. Si la culture critique ne s'avise pas de vérités aussi élémentaires, c'est en raison d'idéologies régressives ou d'utopies progressistes qu'il s'agit de combattre par l'analyse politique. L'intellectuel qui voudrait faire de la politique doit se placer sur le terrain réel du conflit politique. Quant au critique, qu'il s'intéresse à l'art, à la littérature ou à la culture, il ne peut que reconnaître aux avant-gardes historiques une certaine grandeur en ne dissimulant pas toutefois leurs limites objectives. On portera un jugement bien différent, et autrement sévère, sur toutes les actualisations ingénues du discours avant-gardiste, qui n'opèrent qu'au niveau formel ce qui les rend objectivement utilisables par l'industrie culturelle. Comme Asor Rosa, et plus tard Tafuri dans le champ de l'architecture, Fortini considère à ce moment la culture *en soi*, une culture fondamentalement réactionnaire en tant qu'elle est la formalisation au plus haut degré possible d'un discours qui reste d'ordre intellectuel¹⁷⁰. Tous ceux qui utilisent les inventions stylistiques ou linguistico-poétiques à la manière d'allégories, pour remplacer des choix qu'il devraient strictement relever du politique, en font un usage impropre et dévoyé ; ceux qui, à l'inverse, analysent le très haut degré de sublimation formelle des œuvres à l'aide de paramètres exclusivement linguistiques, selon la logique spécifique de l'œuvre d'art et sans aucune prétention politique ou cathartique, sont intéressants justement parce qu'ils reflètent par leur langage les contradictions de la société à laquelle ils appartiennent. Toutes ces distinctions et ces prises de position seront, comme on le verra, constamment réaffirmées dans la vérification des pouvoirs de la culture architecturale que Manfredo Tafuri tentera de mettre en œuvre – mais elles seront également exacerbées comme aiguisées par la friction avec le diamant polémique qu'Alberto Asor Rosa et Massimo Cacciari vont opposer à Franco Fortini.

¹⁶⁸ FORTINI F., *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 67.

¹⁷⁰ Cf. ASOR ROSA A., *Vent'anni dopo*, dans *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. VII-XVIII.

Une polémique lâche

La *vérification* de Fortini se fondait sur la découverte, empruntée au Tronti primo-opéraïste, d'un point de vue à la fois intégré et radicalement autre, irréductible à un système déterminé de rapports sociaux : le point de vue de la classe ouvrière en lutte qui, en ce début des années 1960, était justement en train de reprendre l'initiative. Pour Fortini, il ne restait donc plus aux intellectuels qu'à accepter de se mettre au service – comme *copywriter* révolutionnaire, disait-on en citant Brecht – de ce point de vue partiel, non universel, sauvagement subjectif. Alberto Asor Rosa prend acte de cette disposition et il la partage : et même, il l'exalte et il l'exaspère, en lui reconnaissant tout d'abord grandeur et courage¹⁷¹. On retrouve la même évaluation sous la plume de Cesare de Michelis, dans un article publié en 1964¹⁷², où il fait l'éloge de « l'angoissante intensité » avec laquelle Fortini vit « le difficile rapport entre intellectuel révolutionnaire et société néocapitaliste », sa « volonté de clarté », « la soif de vérité », « la prégnance de son discours », exemple unique d'un « effort conscient pour redonner une raison d'être à la poésie *tout court*¹⁷³ ». Tout comme il identifie dans le « maniérisme » de Fortini, dans sa façon de « faire poésie sur la poésie même, en usant de la citation dans un sens anti-classique » comme s'il s'agissait de la « description rituelle d'un rite selon les lois du rite même¹⁷⁴ », le sens d'un mouvement anti-idéologique, capable de déconstruire toute illusion formaliste, et lourdement critique à l'égard des rhétoriques inutiles et fourvoyées des valeurs et de l'engagement générique.

Et pourtant, l'opération critique de De Michelis n'épargne pas complètement la figure du poète, lorsqu'elle dénonce « la mauvaise conscience qui l'accompagne dans son métier¹⁷⁵ » du fait de la traduction immédiate de son engagement poétique en impératif éthique et de son adresse au futur, à d'autres, à de nouveaux interlocuteurs qui n'existeront « que dans une société différente de la société actuelle¹⁷⁶ ». Fortini, écrit De Michelis, ne parle que du passé lointain ou du futur proche, « le présent ne l'intéresse pas » parce qu'il ne lui apparaît que comme faux et falsificateur, ce qui condamne à l'échec sa tentative de faire exister la poésie comme *acte non intégré*. Mais l'attaque portée par Asor Rosa en 1965 - dans ce texte que Tafuri dit partager en note de *Teorie e Storia* - est autrement plus virulente. Dans une récente reconstruction de cette période, Asor Rosa

¹⁷¹ Cf. ASOR ROSA A., Amico delle contraddizioni, dans *Mondo Nuovo*, 7 juillet 1962, ASOR ROSA A., Ancora su industria e letteratura, dans *Mondo Nuovo*, 11 novembre 1962 et ASOR ROSA A., Il punto di vista operaio e la cultura socialista, dans *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 117-130.

¹⁷² DE MICHELIS C., Il coraggio di parlar delle rose, ovvero l'astuzia delle colombe, dans *Angelus Novus. Trimestrale di estetica e critica*, 1, 1964, p. 72-81.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

revient sur cet épisode avec une extrême honnêteté intellectuelle. Il affirme avoir utilisé « la critique comme une arme », un objet contondant pour ouvrir une brèche dans la forteresse de la culture italienne : et pourtant, note-t-il, « de l'autre côté du fossé il n'y avait nul collègue de courtois interlocuteurs avec qui s'entretenir, qu'il aurait fallu raisonnablement rallier à nos convictions¹⁷⁷ ».

Asor Rosa, comme Fortini, ressentait la nécessité de se situer, vis-à-vis du monde des intellectuels, dans une position d'extériorité et d'étrangeté d'absolues, parce que c'était la position dans laquelle se trouvait le monde ouvrier. Un point de vue qui n'avait eu, ou n'avait pu bénéficier d'aucune tradition culturelle dans laquelle s'inscrire :

« Se débarrasser du modèle positif – écrit Asor Rosa –, de tout modèle positif, telle était notre grande préoccupation, [...] on ne pouvait en aucun cas entrer dans le jeu du débat culturel, qui porte en lui-même – c'est presque un pléonasme que de le dire – l'acceptation des règles du jeu. Il fallait rester en dehors, justement, en empruntant aux disciplines uniquement leurs appareils technico-scientifiques à des fins essentiellement de connaissance, et non de valeurs. Ensuite, ce raisonnement pouvait s'appliquer aux différentes formes d'enquête et de recherche, éventuellement affinées sur la base des positions disciplinaires les plus avancées du moment¹⁷⁸. »

Il fallait, selon Asor Rosa, faire progressivement coïncider critique, enquête et engagement politique, pour avoir une force d'impact sur le statut disciplinaire des différents secteurs du travail intellectuel. Cette approche, impliquait une polémique exacerbée contre la culture de la gauche officielle, soumise « à un usage politique immédiat [...] c'est-à-dire à la tristement célèbre perspective progressiste ». C'est à ce parti-pris, que l'on doit, explique Asor Rosa, toutes les distinctions et les sorties polémiques contre les représentants italiens de l'art et de la littérature et, ajoute-t-il « même cette véritable lâcheté exercée aux dépens d'un compagnon de route de grande qualité et d'exceptionnel dédain comme l'était Franco Fortini, coupable pourtant lui aussi de substantielles concessions à la moralité incluse¹⁷⁹ ». Comme on le voit, un certain nombre de positions se font jour : l'usage des appareils technico-scientifiques, en constante évolution, à utiliser contre le corpus disciplinaire ; la charge contre l'usage directement politique et progressiste de l'art et de la culture ; la dénonciation de la dérive des intellectuels progressistes et plus généralement de tous ceux qui insistaient pour produire des « œuvres » (littéraires ou artistiques, qu'importe). Autant d'éléments essentiels, comme on le sait, dans la polémique qui opposera Tafuri aux maîtres de l'architecture rationaliste, à partir de *Teorie e Storia*.

¹⁷⁷ ASOR ROSA A., *Prefazione storica*, dans *Le armi della critica*, op. cit. p. LX.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. LX-LXI.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. LXII-LXIII.

Mais on ne peut passer sous silence la manière dont Asor Rosa qualifie sa réponse à Fortini : pour comprendre la conception que se fait Tafuri du travail intellectuel il est nécessaire de cerner les contours de cette *lâcheté* originelle. Lâcheté d'autant plus grave que, si dans le cas d'Asor Rosa la polémique était étroitement liée, comme on le verra plus tard, à une période directement militante, depuis les *Quaderni Rossi* et jusqu'à la fondation de *Contropiano*, et si par conséquent la polémique contre les intellectuels était fondée sur le sentiment de l'urgence d'un travail d'enquête ouvrière réelle aux portes des usines, c'est-à-dire sur une idée de la politique comme impératif incompatible avec les rythmes de la critique culturelle (ce qui avait donné lieu, notamment, au désaccord entre Tronti, Negri, Asor Rosa d'une part et Panzieri de l'autre, et à la fondation de *Classe Operaia*), l'approche de Manfredo Tafuri sera en revanche essentiellement livresque, strictement théorique : sa biographie ne mentionne aucune expérience de ce type, si l'on fait exception des mouvements étudiants à la faculté d'architecture de Rome entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1960 – événements qu'on ne peut évidemment pas comparer à ceux dont on vient de parler. Mais nous y reviendrons. Pour le moment, retournons à Asor Rosa.

La réponse à Fortini paraît fin 1965 dans le numéro 5-6 d'*Angelus Novus*. La revue, fondée l'année précédente par Massimo Cacciari et Cesare De Michelis se proposait d'« étudier et d'illustrer les fondements de la grande culture bourgeoise contemporaine, de Benjamin à Nietzsche¹⁸⁰ ». C'est Massimo Cacciari, le plus jeune des protagonistes de cette histoire, qui prend contact en 1964 avec Alberto Asor Rosa et lui demande d'écrire pour ladite revue d'esthétique. Il a cependant des rapports plus anciens avec Toni Negri, qui a joué – de l'aveu même de Cacciari – un rôle fondamental dans sa formation philosophique et politique. Dès 1962, Cacciari fréquente les séminaires sur *Le Capital* de Marx que donnent Negri et Luciano Ferrari Bravo à la section socialiste de Dorsoduro, à Venise. En 1962 et 1963, il collabore au *Progresso Veneto*, un journal d'intervention en usine, antiréformiste, proche du PSI, parti où militait Negri – qui était notamment conseiller communal et vice-secrétaire de la fédération de Padoue, et dont il sortira en novembre 1963.

« Cacciari – se souvient Negri – fréquente notre cercle, au sens où on se voit, on discute, on se rend le soir à cette section du PSI à Dorsoduro. [...] Lui, entretemps, publie une revue qui s'appelle *Angelus Novus*, qui est très intéressante parce qu'elle ouvre à des questions qui se poseront plus largement par la suite. [...] Il entre à *Classe Operaia*, il suit tout le processus d'implantation à Marghera, où il assume d'ailleurs une fonction très

¹⁸⁰ ASOR ROSA A., Intervista, dans TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, cit., p. 674.

importante en maintenant un contact systématique avec la Faculté d'Architecture, avec toute une génération d'étudiants entre Padoue et Venise¹⁸¹. »

Sur le plan philosophique, le jeune Cacciari doit à Negri non seulement l'introduction aux textes de Marx mais aussi toute une série de questions théoriques qui marqueront pour une bonne part son parcours intellectuel et la rupture qui surviendra entre eux par la suite. En particulier: la polémique anti-historiciste et l'analyse du drame intrinsèque au formalisme kantien, à savoir l'irréductible dualité entre forme et contenu, intelligible et sensible, rationnel et historico-mondain, que Negri avait menée sur le plan de la théorie du droit¹⁸² et que Cacciari déplacera quant à lui sur le plan esthétique de la critique d'art ; et une contextualisation particulière du marxisme tout à fait novatrice par rapport à la culture politique italienne de l'époque. À la ligne dominante de la culture italienne qui faisait coïncider totalité historique et développement économique-politique réformiste, Negri et le jeune Cacciari opposent une philosophie des contradictions non synthétisables, valorisant plutôt les clivages et les points de vue partiels, les dynamiques de classe et les épisodes de crise du développement social. Beaucoup de ces questions seront développées ensuite par Cacciari, de manière autonome, voire en opposition à Negri.

« Ce qui était frappant chez Toni – se souvient Cacciari – c'était ce mélange de volonté d'agir et de volonté de savoir [...]. Par exemple, quand j'ai rencontré Toni [...] je connaissais déjà Lukàcs ; mais les rapports entre ce marxisme là et Heidegger, c'est lui qui me les fait voir. Lui, il avait lu le *Nietzsche* de Heidegger un mois après sa sortie, en 1960, et il me le met entre les mains. L'histoire intellectuelle allemande de Hegel à Nietzsche [...], il la connaissait parfaitement, et directement d'après les textes. Et ces textes, il me les montre. Ensuite, moi je les lis et je les interprète d'une manière très discordante par rapport à la sienne et, en effet [...], il m'écrit qu'il n'est pas d'accord etc. [...] Pourtant, cette piste, je la lui dois. De Hegel à Nietzsche, à Weber, c'est à lui que je dois d'avoir cherché les liens, les concaténations entre ces figures. Je dirais que [...] le cadre historique dans lequel s'insère le marxisme de Toni dans ces années-là me semble infiniment riche et complet¹⁸³. »

La collaboration d'Asor Rosa à *Angelus Novus*, qui commence précisément en 1965 avec l'article sur Fortini, marque donc l'entrée de la revue vénitienne dans l'aire opéraïste, qui se terminera par la complète incorporation de Cacciari et de plusieurs autres jeunes collaborateurs,

¹⁸¹ NEGRI T., Intervista, dans TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, cit., p. 814.

¹⁸² Cf. NEGRI A., *Stato e diritto nel giovane Hegel: studio sulla genesi illuministica della filosofia giuridica e politica di Hegel*, Padoue, Cedam, 1958 ; *Saggi sullo storicismo tedesco: Dilthey e Meinecke*, Milan, Feltrinelli 1959 ; *Alle origini del formalismo giuridico: studi sul problema della forma. Kant e i giuristi kantiani tra 1789 e 1802*, Padoue, Cedam, 1962. Sur la première production de Negri voir SERSANTE M., *Il ritmo delle lotte. La pratica teorica di Antonio Negri (1958-1979)*, Verona, Ombre Corte, 2012, p. 15-40 et MURPHY T. S., *Antonio Negri*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 38-64.

¹⁸³ CACCIARI M., Intervista, dans TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, cit., p. 823.

dont Alberto Abbruzzese et Francesco Dal Co, dans l'orbite de *Classe Operaia* d'abord, puis dans le projet plus tardif de *Contropiano*. C'est d'ailleurs Asor Rosa lui-même qui annoncera la naissance de *Contropiano* dans un article du numéro 9-10 d'*Angelus Novus* intitulé de manière significative « Pour une reprise du travail théorique et de l'initiative politique¹⁸⁴ », qui réaffirme et approfondit les positions sur le travail intellectuel que le groupe avait déjà exprimées l'année précédente. La polémique contre Fortini, s'inscrit donc dans une série d'enjeux politiques, tactiques et organisationnels des groupes opéraïstes, qui font suite à l'arrêt de la publication des *Quaderni Rossi*, à cheval entre la crise de *Classe operaia* et la publication de *Contropiano*.

La réponse à Fortini est violente. Bien sûr, dit Asor Rosa, *Verifica dei poteri* pose une série de questions auxquelles il est nécessaire de réfléchir. On peut partager notamment le jugement porté sur les avant-gardes historiques – qualifiées d'« expérience exceptionnelle de formalisation » qui ont toutefois définitivement montré « le hiatus entre la réalité et la création, l'histoire et l'esprit » typique de la culture moderne : « la partie la plus élevée de l'art bourgeois du XX^e siècle – écrit Asor Rosa – naît de la conscience de l'irrémissible différend entre le monde des formes et les formes du monde et du fait que rien n'a en soi assez de pouvoir pour concilier nécessité et liberté¹⁸⁵ ». Et encore : Fortini signale péremptoirement la crise de la fonction intellectuelle en affirmant que : « l'olympienne, la confiante mission du docte était une fiction, écrire était donc devenu un pari risqué, désespéré, contre l'évidence qu'écrire était devenu inutile ou inefficace¹⁸⁶ ». Mais le poète conserve encore l'illusion qu'il est possible d'écrire, en armant les mots d'une épée et en les mettant au service d'un « mouvement réel de l'histoire », ce qui revient à ressusciter « le concept bourgeois moribond de la fonction historique de l'intellectuel et à l'ouvrir à une perspective nouvelle¹⁸⁷ ». Fortini cherche un rapport avec le monde « mais ne descend jamais au niveau du monde : la preuve en est que ce à quoi il aspire avant toute chose, c'est la poursuite d'un magistère impérissable¹⁸⁸ ». À en croire Asor Rosa, l'intellectuel ne renonce pas encore à plaquer sur le processus historique des fins ultimes et définitives qui ont pourtant « été élaborées 'par lui' et 'pour elles mêmes' au cours de sa formation bourgeoise¹⁸⁹ :

« Et qu'est-ce qui garantit – renchérit Asor Rosa, toujours polémique – que la volonté du poète soit plus pure et plus empreinte de vérité que celle du dernier obscur militant de base, si elle s'arroge le droit usurpé de parler au nom d'une classe ou d'un parti ? On voit bien là combien toute tentative que font les poètes

¹⁸⁴ ASOR ROSA A., Per una ripresa del lavoro teorico e dell'iniziativa politica, dans *Angelus Novus*, 9-10, 1966, p. 31-52.

¹⁸⁵ ASOR ROSA A., L'uomo, il poeta, dans *Angelus Novus*, 5-6, 1965, p. 3

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

pour s'exprimer en termes d'espérance est vouée à sombrer dans une mer de stupide orgueil. Qu'il est présomptueux de croire que le monde attend notre parole et serait disposé à la suivre¹⁹⁰. »

En réalité, selon Asor Rosa on ne peut concéder aucune autonomie au discours culturel, car la poésie, l'art et la littérature sont désormais « ramenées au silence de l'éloquence nue des choses¹⁹¹ ». Toute tentative de partir à l'assaut de la restauration capitaliste armés de stylos et drapés dans des valeurs éternelles est un sacrifice inutile, tout comme il est illusoire de penser « donner à la culture une part de pouvoir au sein même du pouvoir antagoniste du mouvement ouvrier, et de 'la lui garantir' opportunément¹⁹² ». Au présent, il reste la division du monde réel entre, d'une part, la classe en lutte et, de l'autre, le capital : « seul un discours politique peut vaincre un discours politique¹⁹³ ». Fortini voit bien le problème mais n'est pas résolu à en accepter les conséquences ultimes : cela est peut-être lié à sa collaboration, autrefois, avec des secteurs de la culture progressiste – Asor Rosa fait allusion à la revue *Politecnico*, où écrivaient Franco Fortini et Elio Vittorini – dont il aurait conservé l'idée d'un espace de liberté et d'autonomie pour le travail artistique. L'analyse de la société industrielle qu'ont produit ces milieux intellectuels est restée abstraite, séparée, culturaliste.

« Ce que personne ne pouvait prévoir – écrit Asor Rosa –, c'est le développement capitaliste et la gigantesque croissance de la classe ouvrière [...]. Celui qui n'a pas compris cela n'a rien compris de ce qui est arrivé en Italie depuis l'après-guerre. Ce sont ces deux phénomènes parallèles et interdépendants qui ont complètement transformé la donne et les conditions du discours intellectuel [...]. Il n'est pas de spectacle plus grinçant et plus angoissant qu'un groupe d'inoffensifs qui se fait massacrer parce qu'il a mal choisi les armes pour se défendre, alors que celles qui convenaient étaient à portée de main¹⁹⁴. »

Bien sur, le Fortini de *Rusés comme des colombes* se dresse aux yeux d'Asor Rosa comme « un géant parmi les pygmées de l'ordre intellectuel néocapitaliste », et pourtant le prix de cette grandeur est tragique : il les domine en cela qu'il reconnaît la nécessité de détruire toute fonction publique de la culture, et il signe ainsi son arrêt de mort¹⁹⁵. Cet homme, ce poète, insiste, amer, Asor Rosa, reste pour cette raison « le dernier des intellectuels bourgeois plutôt que le premier des marxistes¹⁹⁶ ». Tel un possédé, il continue à croire à l'utilité de la poésie, une poésie certes raffinée, hermétique, mais encore profondément hypocrite parce qu'elle est toujours tournée vers autre chose qu'elle-même, vers un sujet futur qui doit « en éclairer les obscurités et l'angoisse

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

présente¹⁹⁷ ». Continuer à écrire, à faire de la poésie aujourd'hui, dit Asor Rosa, « n'est rien d'autre que céder à l'invitation suggestive d'une tradition, et même d'une habitude cristallisée¹⁹⁸ ».

« Face au règne de la nécessité, il faut avoir le courage de renoncer à tout ce qui n'est pas nécessaire : la beauté, la consolation, l'espérance, la douleur, le plaisir, doivent disparaître de notre horizon. À ceux qui objecteraient que cela est beaucoup plus que renoncer à la poésie : c'est renoncer à l'homme, nous répondrons que c'est justement de cela que nous entendons parler. Seul un coup d'épée, drastique et provocateur comme celui-là, met suffisamment en lumière que la lutte des classes ne passe pas par les idées, les valeurs, la culture¹⁹⁹. »

Pour Asor Rosa, seul un refus radical de *la culture* peut permettre d'ouvrir un nouveau chantier de recherche. Explorer l'immense terrain de la conscience moderne, comme le suggère Fortini ? Oui, mais à la seule fin de clôturer les comptes avec ce passé. Après quoi « il n'y a plus que la recherche théorique et politique, qui conduit l'organisation matérielle de la révolution²⁰⁰ ». Il ne sera pas pardonné à Fortini, en somme, l'insistance sur son métier d'écrivain, la rage de produire des œuvres, qu'il réaffirme à différentes reprises, jusque dans les pages de *Verifica dei poteri. Le courage de parler des roses* que De Michelis mettait encore l'année précédente au crédit du poète, *l'ami des contradictions* dont Asor Rosa célébrait en 1962 la mission sociale, se transforment en l'espace de quelques mois, en marques de faiblesse significatives des illusions d'un intellectuel aristocratique pétri de bonnes intentions, mais qui ne trouve pas la force de se salir les mains au contact du monde. Ce qu'on trouve en germe, dans la charge d'Asor Rosa, c'est l'idée d'une séparation radicale entre les fonctions de la critique et les contradictions de la pratique artistique. Cette lecture marque durablement Tafuri, qui en donnera sa propre version en séparant radicalement la recherche historique et la pratique du projet, et en réfutant, ou en prenant de haut, toujours, ceux qui persisteront dans la tentative de *faire architecture*. On ne peut certes pas ramener à cet épisode l'intégralité du rapport entre critique et histoire, et entre histoire de l'architecture et pratique du projet, que proposera plus tard Tafuri : et pourtant, certains accents moralistes, une empreinte de fond – reprise et explicitement admise, pas par hasard, déjà dans *Teorie e Storia* à propos d'Asor Rosa – viennent indubitablement de là.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

Scrittori e popolo

Alberto Asor Rosa publie *Scrittori e popolo* en 1965²⁰¹. Dès l'introduction à l'ouvrage, il précise le sens de son combat contre les illusions idéologiques du populisme, vouées à son avis à n'être plus opérantes, c'est-à-dire en réalité à occuper une fonction régressive. Il engage un corps à corps avec la tradition critique italienne, et avec son rapport à l'histoire nationale incarnée par l'esprit du réformisme :

« Pour lui – écrit Asor Rosa – l'histoire est un escalier dont chaque marche est un élément nécessaire et indispensable : le présent n'est donc pas le dernier moment du passé ; le futur une simple et prudente anticipation du présent. Sur cet horizon d'idées, il n'est pas encore apparu que [...] le saut révolutionnaire peut s'accomplir en brûlant beaucoup d'étapes, beaucoup de marches de ce processus en apparence unifié²⁰². »

La critique du populisme a par conséquent pour objet une manifestation spécifique de la tradition intellectuelle italienne : celle qui répond de manière falsifiée et pour ainsi dire inverse à la nécessité d'un rapport avec le peuple, dont elle entend représenter les exigences et orienter les actions suivant une ligne de développement continue, assise sur l'illusion de la progressivité et la rationalité fondamentale du cours de l'histoire. Si on la regarde à la lumière de la nouveauté induite par le développement capitaliste et l'irréversible division de la société en classes antagonistes, cette tradition n'est capable, selon Asor Rosa, que de produire des prestations au service de la normalisation bourgeoise de la société : en d'autres termes, le réformisme et sa culture sont des politiques de perpétuation de l'état présent des choses qui abusent des historiographies idéalistes. Tandis que le texte d'Asor Rosa travaille au contraire à appuyer les expériences de renouvellement qui s'opposent aux lois de la continuité. Pour Asor Rosa, l'idéologie populiste enfonce de profondes racines dans l'histoire italienne²⁰³. La « tradition nationale » a en effet joué un rôle pendant le régime fasciste, comme dans la culture démocratique et progressiste qui a suivi la fin de la deuxième guerre mondiale, en se prévalant toujours de l'idée abstraite de *peuple* pour nier toute autonomie aux différentes couches subalternes. Il s'agit dès lors de mener une vaste enquête à propos du *populisme italien*, en le traitant comme un chapitre spécifique de la falsification idéologique dont la culture a recouvert les scissions et les conflits qui secouent la réalité historico-sociale.

²⁰¹ Nous renvoyons ici à la réédition de 1988, chez Einaudi.

²⁰² *Ibid.*, p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, p. 11-12.

« Ce qui nous importe – écrit Asor Rosa dans sa préface à la seconde édition de son livre – c'est de pénétrer l'esprit et les formes de l'art bourgeois, pour en faire ressortir la profonde cohérence interne et l'irrémissible contradiction, la terrible distorsion avec ce qui nous appartient en tant que militants révolutionnaires de la classe ouvrière. Que ce monde soit divisé en deux, ce n'est pas nous qui l'avons inventé. En prendre acte, ce n'est pas, comme on le dit, une invitation au silence. Bien au contraire. Un immense horizon de recherches s'ouvre à ceux qui ont refusé la complicité et l'unanimité culturelle²⁰⁴. »

Il n'échappe nullement à l'auteur que le populisme, en tant qu'idéologie, « implique une notion précise et consciente des tâches dévolues à l'écrivain dans le cadre d'une couche dirigeante nationale²⁰⁵ ». L'enquête peut « isoler un certain nombre de caractéristiques et de comportements typiques de l'intellectuel italien face à l'engagement social » et évaluer sous cet aspect les « décisions exquisément littéraires, stylistiques, linguistiques²⁰⁶ » qui en découlent. Les figures du système populiste qui sont analysées dans le livre culminent avec la « littérature de l'antifascisme, de la Résistance et du gramscisme²⁰⁷ », véritable *climax* des pérégrinations de la culture engagée. La fonction idéologique de ces hypothèses consiste à contenir la culture ouvrière à l'intérieur des filets de la tradition national-populaire, en bornant son programme politique à la réalisation du rêve risorgimental de la construction d'un État italien ordonné démocratiquement.

« Le national-populaire – écrit Mario Tronti – fut notre bête noire à nous, opéraïstes. Et ce fut une acquisition précoce. À trente ans, Alberto Asor Rosa écrit *Scrittori e popolo* [...] un livre contre la littérature populiste en Italie. Livre charnière, bien plus que pour l'histoire de la critique littéraire, en réalité point de mise en crise d'un pan jusqu'alors hégémonique de la culture politique italienne²⁰⁸ »

Tout cela prend bien sûr une signification particulière au regard du stade de développement atteint par le néocapitalisme des années 1960, c'est-à-dire au moment où – comme l'avait déjà signalé Franco Fortini et avant lui Mario Tronti et les opéraïstes – le système incorpore de larges pans des thématiques jusqu'ici socialistes (hauts salaires, implication des ouvriers dans la production, participation syndicale, etc.) et où l'État, avec ses appareils bureaucratiques, assume des fonctions toujours plus analogues à celles de la grande industrie. Les institutions et les couches subalternes, alors, se séparent et il faudra en passer par *l'idéologie* pour les rapprocher: c'est-à-dire par l'engagement d'une fonction sociale spécifique, celle de l'intellectuel qui décrit l'action de classe en termes démocratiques et humanistes et prescrit à la

²⁰⁴ ASOR ROSA A., Prefazione alla seconda edizione de *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 6.

²⁰⁵ ASOR ROSA A., Introduzione, *Scrittori e popolo*, *cit.*, p. 11-12.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁸ TRONTI M., *Nous opéraïstes*, *op. cit.*, p. 51.

lutte des travailleurs des finalités absolument générales et universelles, en orientant ses stratégies vers la bonne exécution de leur mandat historique.

Une fois encore, Franco Fortini avait dénoncé en son temps les limites de la culture progressiste italienne dont il avait déjà identifié la cause dans la perpétuation de l'horizon antifasciste qui bloquait, au milieu des années 1960, toute possibilité de transformation sociale dans le taudis de l'indépassable société démocratico-bourgeoise, avec ses mœurs, son culte de l'histoire et ses institutions. Et Asor Rosa prend acte et relance : la critique intellectuelle, sur ces bases, peut au mieux prendre la forme d'une dénonciation des retards administratifs et des lenteurs bureaucratiques qui empêchent le système économique-politique de coïncider avec les idéaux de l'histoire humaine – et telle fut en effet la position des groupes dirigeants socialiste et communiste face au réformisme bourgeois dans les années du miracle économique. Mais à ceux qui entendraient refuser la complicité et l'unanimité culturelle, il ne reste d'autre choix que la critique de l'idéologie.

Le postulat de *Scrittori e popolo* débouche donc nécessairement sur la critique féroce de tout programme vaguement démocratique et réformiste qui répondrait à l'objectif illusoire de modérer, ensemble et simultanément, les excès du grand capital et la pleine reconnaissance de l'organisation autonome la classe ouvrière. Même si son discours se déploie toujours au plus près de son objet – l'histoire de la littérature italienne de Gioberti à Oriani, à travers le fascisme et l'antifascisme jusqu'à Cassola et Pasolini qu'il n'apprécie guère – la critique d'Asor Rosa est en réalité essentiellement politique, puisqu'elle s'intéresse aux phénomènes formels de la littérature et de la poésie du point de vue de leur fonction historique, pour déterminer leur crise et leur épuisement. L'ouvrage se veut en cela « le prodrome d'une enquête qui entend transformer la critique littéraire en critique de la littérature » et qui, même si elle traite des matériaux poétiques, excède le champ littéraire, en dissout les ferments idéologiques et mène par conséquent à l'implosion aussi bien « de son objet d'étude » que de « l'outil spécifique, disciplinaire, au moyen duquel il étudie²⁰⁹ ».

On a donc bien affaire à un traité de critique politique, qu'il n'est nullement possible de réduire à une critique culturelle de la culture. Son ambition est de recenser les déterminants du système historique qui rend possible et qui donne corps à l'idéologie culturelle et à ses péripéties stylistiques. On en veut pour preuve qu'« à l'idéologie du populisme » Asor Rosa n'oppose pas « un autre type d'idéologie » parce que son approche « n'a pas pour conséquence logique et nécessaire une conception du monde qui viendrait imposer à la littérature et à la poésie²¹⁰ » : « notre point de vue – écrit Asor Rosa – est politique, et fondamentalement politique est le sens

²⁰⁹ ASOR ROSA A., *Prefazione alla seconda edizione de Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁰ ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 14.

de notre discours littéraire ». On ne trouvera donc pas dans ces pages l'hypothèse d'une littérature ouvrière mais plutôt une critique, depuis le point de vue ouvrier, « de toutes les idéologies progressistes bourgeoises²¹¹ ».

Pour résumer, la fonction idéologique du populisme consiste selon Asor Rosa à demander à toute figure sociale incarnant un intérêt spécifique de *se faire peuple* – à l'exception bien sûr de ces franges de la bourgeoisie qui entendent collaborer au sain développement de la nation. Du point de vue ouvrier, cela revient à exiger d'elles qu'elles intègrent le système au nom des valeurs supérieures de la croissance collective et de la cohabitation sociale. Tout cela, poursuit Asor Rosa, coïncide avec l'intérêt des franges les plus avancées de la bourgeoisie qui s'emploient intelligemment à asseoir leur domination sur les structures politiques et sociales : dans cette perspective, elles sont disposées, au moins pour un temps, à accepter l'idée que les classes subalternes sont nécessaires au développement, à condition pourtant qu'elles abandonnent leur formes d'oppositions et de faire la preuve de leur intégration sociale, en adoptant les traits du peuple italien: laborieux, sage, rangé, discipliné et productif. Voilà de quoi est faite, selon Asor Rosa, l'idéologie fondamentale qui traverse de part en part l'histoire de l'Italie libérale, du fascisme, et finalement de la résistance.

Lorsque la bourgeoisie découvre que l'équilibre qu'elle espérait avec les *desiderata* des classes subalternes n'est qu'un songe, naissent des phénomènes littéraires et artistiques – le vérisme, le réalisme puis le néoréalisme italien – qui répondent à la nécessité idéologique de représenter le peuple de manière plus authentique, qui s'emploient à le resituer dans son environnement et son langage spécifiques. Mais si ces phénomènes ont le mérite de dépasser l'identification ingénue entre les classes élevées et les classes subalternes, s'ils parviennent même à ébaucher une critique du populisme bourgeois et petit bourgeois, ils n'en sont pas moins destinés à fournir les techniques d'intégration sociale les plus sophistiquées ou si l'on préfère, du point de vue culturel, les formes de mystification les plus pertinentes.

Pourtant, au moment où le système capitaliste parvient à opérer de lui même l'intégration complète de la société sous son rapport social, toute synthèse culturelle se voit reléguée à une spéculation *post festum* qui idéalise les données esthétiques tandis qu'elle dévalorise et qu'elle rejette les données historiques. Le capitalisme n'a plus besoin de la culture ni de la fonction autonome et autorisée des intellectuels dès lors qu'il parvient à intégrer l'ensemble des différences dans la machine sociale : ainsi, selon Asor Rosa, dans l'Italie des années 1960, il est devenu inutile de demander au monde de se conformer aux idées puisque *les idées se sont conformées au monde et se vendent sur le marché*. Loin de reconnaître cet état de fait, écrit Asor Rosa, les intellectuels cherchent

²¹¹ *Ibidem*.

pourtant encore à opposer les valeurs qu'ils portent à la marchandisation dominante, ils continuent de se voir comme extérieurs au mouvement objectif des classes sociales et à la déshumanisation du système économique, ce qui les amène à courir de manière obsessionnelle derrière toutes les survivances marginales, tous les phénomènes et toutes les valeurs qui n'ont pas encore été complètement intégrées, parce qu'ils les supposent encore idéologiquement libres. Tel est le prisme à travers duquel Asor Rosa lit l'anti-historicisme et les nostalgies dominantes par exemple chez Carlo Cassola et Pier Paolo Pasolini, persuadés que parmi les résidus sociaux de tout ce que rejette l'histoire du développement social se cachent de magiques présences ou de fragiles espérances.

« Le concept de peuple travailleur – écrit Asor Rosa – était désormais trop compromis avec son utilisation courante [...] et contaminé par sa propension naturelle à évoluer comme un élément dynamique de l'Histoire. En deçà de son engagement dans le travail se cachent [...] des valeurs beaucoup plus déterminantes et précieuses. [...] Au-delà ou en deçà du peuple travailleur, il y a le sous-prolétariat, le peuple à l'état pur, dépouillé de l'histoire. C'est à lui que s'adresse le poète [...]. Cassola et Pasolini [...] sont les frères rivaux de la crise de la dissolution du populisme italien. Chez l'un comme chez l'autre, on trouve le même refus fondamental de l'Histoire, l'abandon radical de toute conception progressiste. L'un comme l'autre se livrent à une opération typiquement régressive : par delà le devenir, aux sources de l'être. Le peuple en arrive à devenir nature et, comme tel, fondamentalement étranger aux fonctions du temps²¹². »

En réalité, dit Asor Rosa, alors que le XX^e siècle européen a produit une littérature bourgeoise « audacieusement critique et destructrice vis-à-vis du monde même qui l'avait fait naître²¹³ », la culture italienne reste totalement confinée dans le giron protofasciste et défensif du *strapaese* de Mino Maccari, emblème de la « manière de penser et d'agir d'une petite bourgeoisie de province²¹⁴ », comble de l'antimodernisme, du goût de la tradition, du régionalisme, braqué contre tout ce qui menace de détruire le caractère rural, arriéré, et en cela supposément « authentique » du peuple italien. Pour palier cette infériorité de la culture italienne, Asor Rosa invite à parcourir le continent inexploré de la littérature européenne – seules exceptions admises parmi les italiens : Verga, Svevo, Montale, Gadda et pour partie Pirandello – et à se ressaisir des outils que mettent à notre disposition les grands bourgeois, interprètes authentiques de cet esprit capitaliste fondamentalement capable de « casser les conditions qui existent de fait, en recomposant le processus de connaissance et de représentation poétique dans le sens le plus adéquat, y compris du point de vue historique²¹⁵ ».

²¹² *Ibid.*, p. 215-216.

²¹³ *Ibid.*, p. 229.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 228.

Il est donc évident que les résistances subalternes des intellectuels engagés doivent être mises au rebut. Il ne reste plus à présent qu'à déclarer conclue la bataille culturelle et à s'outiller pour réfuter absolument la neutralité de la science et de la culture, ainsi que toute prétention à en faire usage à des fins de transformation sociale²¹⁶. Pour ce faire, Asor Rosa n'oppose pas l'idéologie à l'idéologie, il s'emploie à la négation du monde des idées et de la représentation en se positionnant en dehors de lui, dans la pratique, et en renvoyant directement à la lutte politique.

« Le discours que nous avons élaboré – écrit Asor Rosa – reste valable pour toutes les disciplines. Chacune d'entre elles a bien sûr ses problèmes spécifiques, mais aussi quelque chose de commun avec les autres. Car si l'on remonte au complexe de valeurs qui les cimente en un tout, et que nous appelons Culture, on peut arriver à démontrer que seul un acte inconscient d'intégration au système soutient ce rapport et le justifie. Le premier pas consistera donc à mettre en lumière [...] la fonctionnalité réelle, sociale et politique, des actes spécifiques de travail intellectuel que nous accomplissons. Dans une société comme la nôtre, c'est uniquement en trouvant le courage d'affronter les questions suprêmes [...] qu'il deviendra possible de sortir de l'intégration, de la dominer – et même dans certains cas, de la renverser et de l'utiliser positivement²¹⁷. »

Forme et réalité

Beaucoup de ces questions sont reprises et traitées dans la revue dirigée par Massimo Cacciari et Cesare De Michelis. En 1964, Massimo Cacciari avait cosigné dans *Angelus Novus* un texte collectif consacré à la peinture de De Stijl²¹⁸, qui opposait le choix de l'abstraction opéré par le mouvement hollandais à la bataille culturelle du Bauhaus. Selon Cacciari, Gropius et son école croyaient encore à une victoire possible de la rationalité artistique sur l'irrationalisme politique, sans s'apercevoir que le devenir-fonctionnel de l'art interdisait toute fonction rénovée d'une *humanitas* tragiquement mise en doute par la bourgeoisie. Mondrian et De Stijl, en revanche, font de l'abstraction « la tentative désespérée et peut-être ultime de l'art pour résister à l'intégration au système capitaliste²¹⁹ ». L'abstraction est donc le reflet du rêve ordonné du fondement théosophique des idées de Mondrian, à présent démenti par le développement chaotique du système capitaliste. On retrouve, au fond, ce raisonnement dans l'article qui suit dans le même numéro de la revue, où le jeune philosophe analyse la fonction de la médiation tragique dans le

²¹⁶ Cf. ASOR ROSA A., Fine della battaglia culturale, dans *Classe Operaia*, 2, 1964 et ASOR ROSA A., Elogio della negazione, dans *Classe Operaia*, 3, 1965, repris dans *Le armi della critica*, op. cit., p. 5-24.

²¹⁷ ASOR ROSA A., *Prefazione alla seconda edizione de Scrittori e popolo*, op. cit., p. 7.

²¹⁸ CACCIARI M., DORIA R., MACOLA G., MATTIUSZI S., MORETTI M., ZECCHI M., ZENNARO A., De Stijl, in *Angelus Novus*, 4, 1965 p. 1-56.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

processus de la représentation épique²²⁰. L'épique, dit Cacciari, admet toujours l'impossibilité d'identifier le nom et l'essence, la forme et les choses du monde.

« Soit le détail prend un nom qui est Idée [...] soit on accepte radicalement la thèse qui veut que le Nom, en soi, le Nom seul est essence [...]. Et le Nom refuse alors la possibilité même de représenter le monde factuel, il se reclut dans le dire soi-même, jusqu'à ce qu'il soit contraint à se découvrir non pas universel mais fini précisément dans son caractère absolu, fini parce qu'impuissant à se réaliser, et en cela lacunaire, misérable, malheureux²²¹. »

C'est toutefois précisément en cela que l'esprit tragique, s'il est mobilisé consciemment, est supérieur du point de vue gnoséologique, à la feinte unité avec laquelle l'épique investit toujours le devenir, se condamnant lui-même à « une nostalgie formellement infinie à l'égard d'une représentation totale de la vie²²² ». L'insistance de Cacciari sur l'écart, sur l'aporie fondamentale de toute opération artistique me semble signaler que ses positions sont d'ores et déjà très proches de celle d'Asor Rosa²²³. Il les aborde néanmoins sous angle spécifique, dans la continuité notamment de ses articles sur Hegel publiés dans le premier et le second numéro de la revue²²⁴. L'esthétique hégélienne y est analysée du point de vue du système et du point de vue de l'objet artistique. L'art est d'abord considéré dans sa dimension culturelle, comme une manifestation de l'idée qui advient suivant les différentes modalités par lesquelles le contenu objectif – sa vérité – s'immanentise dans le phénomène. Cette façon de ré-contextualiser l'art dans sa dimension de production consciente, historique, en critiquant toute approche générique irrationaliste, est pour Cacciari une contribution majeure du Hegel systématique :

« Il se préoccupe – écrit Cacciari – de donner au fait artistique un contenu accessible à la raison que l'on peut retrouver, un objet réellement essentiel, qu'elle exprime dans un langage [...] nécessaire, et, d'autre part, de mettre en relation ce contenu et un devenir historique, d'en faire un fait culturel précisément en le donnant à voir dans sa relation directe avec toutes les autres formes de la culturalité²²⁵. »

L'art se structure donc toujours par rapport à un plan qui lui est hétérogène. L'analyse esthétique, par conséquent, si elle est correctement conduite, doit trouver ses paramètres de vérification dans cet extérieur, en exerçant une violence préméditée et toujours répétée à

²²⁰ CACCIARI M., Epos e nostalgia mitica, in *Angelus Novus*, 4, 1965, p. 57-79.

²²¹ *Ibid.*, p. 57.

²²² CACCIARI M., L'Epos della nostalgia, in *Angelus Novus*, 3, 1965, p. 28-52.

²²³ En particulier avec l'Asor Rosa de Fine della battaglia culturale, dans *Classe Operaia*, I, 2, 1964 et Elogio della negazione, dans *Classe Operaia*, II, 3, 1965.

²²⁴ CACCIARI M., Note di estetica hegeliana 1. Storia del sistema, dans *Angelus Novus*, 1, 1964, p. 1-33 ; Note di estetica hegeliana 2. Per una descrizione dell'ambito estetico, dans *Angelus Novus*, 2, 1964, p. 166-188.

²²⁵ CACCIARI M., Note di estetica hegeliana 1, art. cit., p. 4-5.

l'encontre de l'autonomie de l'œuvre. Hegel, pourtant, ne parvient pas de cette manière à appréhender la capacité de l'art à s'auto-justifier. Tout ce qui en lui n'entre pas dans la rationalité générale de l'esprit doit être récusé comme inauthentique ou non artistique. Par ailleurs, puisqu'il tend à coïncider avec la rationalité générale du système, l'art est voué à son accomplissement, c'est-à-dire à sa propre fin. Et toutefois, note Cacciari, la mort de l'art chez Hegel est purement conceptuelle, car elle n'empêche en aucune manière que cette forme malheureuse de connaissance continue à se manifester, à trouver des matériaux à traiter et des formes à inventer : l'art est ce qui ne devrait plus être et qui pourtant existe²²⁶, et témoigne de la distance infinie, de la scission irréconciliable, de la tension permanente entre l'objet et l'idée, le particulier et l'universel, la forme empirique et l'idéal de perfection²²⁷.

Dans son second article, Cacciari essaie alors de comprendre quelles sont les structures rationnelles spécifiques à l'objet artistique en tant qu'il est jugement sur la réalité, filtre entre le sujet et le monde faisant usage de structures linguistiques et de systèmes de signes singuliers. L'art chez Hegel est une expression de l'esprit, il n'est jamais réductible à une pure imitation de la nature²²⁸. Toutefois, la particularité de l'opération artistique, par rapport à d'autres formes de la pensée et de la connaissance, réside dans la qualification formelle de son contenu : l'art est un langage fondé sur l'image²²⁹, capable d'opérer une synthèse concrète à partir de thèmes, d'intérêts et de directions qui, dans leur structuration, apparaissent comme littéralement impensables, invisibles, indicibles dans les termes de la rationalisation du monde objectif. Le rapport entre l'art et la réalité est donc, comme chez Benjamin, de type pathologico-traumatique, tragique : de quelque manière qu'on l'aborde, rien n'est jamais pacifié. Si nous avons rappelé ici ces questions, c'est parce qu'elles vont s'avérer déterminantes aussi bien dans la manière dont Cacciari reprend les hypothèses d'Asor Rosa – dont elles constituent un premier élargissement au débat philosophique – que parce que, comme on le verra, elles interviendront dans l'approche des questions architecturales que le philosophe proposera à l'école de Venise.

Dans son commentaire de *Scrittori e popolo*, Cacciari propose de généraliser l'enquête critique d'Asor Rosa à l'ensemble des formes artistiques. La critique de l'idéologie, dit Cacciari, entend au fond « étudier comment la finalité de l'objet culturel [...] est déterminée de manière intrinsèque par des motifs 'transformels', et c'est la raison pour laquelle la critique qui en est faite doit ouvrir des perspectives de recherche qui ne se limitent pas au langage propre à cet objet²³⁰ ». Généraliser la critique de l'idéologie signifie axer l'analyse non pas tant sur l'objet lui-

²²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²²⁸ CACCIARI M., Note di estetica hegeliana 2, art. cit., p. 169 et suiv.

²²⁹ *Ibid.*, p. 172.

²³⁰ CACCIARI M., Saggio su Scrittori e popolo. Problemi generali dell'indagine sul populismo, dans *Angelus Novus*, 5-6, 1965, p. 32.

même que sur « le mouvement de l'objet dans son environnement réel et [sur] la critique des modalités spécifiques selon lesquelles advient la relation entre forme idéologico-culturelle et réalité historico-sociale²³¹ ». L'opération critique se donne par conséquent pour objectif de comprendre la chute de l'objet artistique, la disparition de son aura, sa réduction à une marchandise, qui a pour conséquence l'inutilité de persévérer dans des formes idéologiques et mystificatrices de l'agir humain. Paradoxalement, toutefois, l'insistance sur la subsumption de d'œuvre d'art au marché sert à réaffirmer la force d'un point de vue autonome, interne et pourtant autre, par rapport au rapport social capitaliste et à son imaginaire culturel. Le capital est duel, scindé, contradictoire. À son plus haut degré de développement correspond le développement corrélé et antagoniste de la classe ouvrière :

« Plus le niveau d'intégration du système est élevé – écrit Cacciari – plus grande est la maturité sociale du capitalisme, et moindre est par conséquent la nécessité de ses fonctions idéologiques [...]. Mais l'intégration totale et immédiate du prolétariat, sa transformation physique en marchandise, est la condition de sa transformation en classe ouvrière complètement autonome et négative. Pour elle, la conscience de l'intégration [...] est la base de son refus de l'idéologie, le fondement de sa démythification théorique de la société bourgeoise²³². »

L'analyse de Cacciari reprend et pousse à l'extrême certains traits du discours d'Asor Rosa, en particulier sur la question du formalisme et sur l'art abstrait des avant-gardes²³³. Reprenant l'idée de l'irrémissible scission entre l'art et la vie qui figurait déjà dans ses articles sur Hegel, Cacciari avance que les opérations de formalisation esthétique sont en soi, par nature, fondamentalement anti-historique, qu'elle sont toujours un renversement de la réalité. En effet, tous les langages artistiques mettent au travail une forme de raison qui s'emploie à créer un ordre unitaire, toujours abstrait, toujours *a priori* par rapport à l'expérience empirique. Et pourtant, les niveaux très poussés de formalisation renferment un potentiel de connaissance du réel, précisément dans sa forme aliénée, parce qu'ils reconnaissent et qu'ils font apparaître *la distance entre la forme et la réalité*. Dans les expressions hautement formalisées, l'objectivité du conflit mondain et de l'aliénation capitaliste est « renversée » dans le rapport entre réalité et expression « en abstrayant l'image de l'aliénation en Image pure en en l'interprétant comme une dichotomie externe entre forme et signification²³⁴ ».

²³¹ *Ibid.*, p. 35.

²³² *Ibid.*, p. 74.

²³³ Cf., ASOR ROSA A., Il carciofo della dialettica, *Mondo Nuovo*, V, 7, 1963 et Il fiore secco dell'avanguardia, dans *Quaderni Piacentini*, 1964, 17-18.

²³⁴ CACCIARI M., Saggio su Scrittori e popolo, *art. cit.*, p. 59.

« L'abstraction formelle – écrit Cacciari – par la contestation de la concrétude historiciste et de l'engagement idéologique sous toutes ses formes [...] parvient en effet à une représentation idéologiquement plus 'objective' de cette histoire qui est de fait véritablement abstraite et renversée, non vérifiable au plan empirique, [...] qui renvoie continuellement d'autre en autre, toujours plus étrangère au sujet de l'expérience, niant toujours davantage à ce sujet toute capacité à se réaliser, à être signifiant dans la pratique²³⁵. »

La double nature de la culture

Par ailleurs, il faut souligner que Cacciari développe l'analyse d'Asor Rosa en y ajoutant l'idée d'une double nature de la société bourgeoise, qui se caractériserait par une indépassable scission interne, une fracture ontologique entre l'esprit du capitalisme et les aspirations au cosmos ordonné de la Kultur. Autant le travail vivant est tout à la fois une fonction du capital et l'endroit de la résistance au capital, autant le bourgeois est l'agent dominant du rapport capitaliste en même temps qu'il est sa conscience malheureuse renversée. La culture bourgeoise est double parce que, d'une part, elle tend au renversement idéologique de la réalité en se réfugiant dans les sphères supra-célestes des valeurs universelles, mais que de l'autre elle produit matériellement des rapports anonymes, aliénants entre sujet et objet, entre l'homme et le monde. Cacciari fait toutefois remarquer que la bourgeoisie a eu une « raison historique profonde » de produire de l'idéologie, de l'esprit de scission, de la négation ou une compréhension renversée d'elle-même :

« Au moment où elle grandissait politiquement, la classe bourgeoise devait s'exprimer 'aussi' de manière idéologique, en cela qu'elle devait 'apparaître comme universelle, parce qu'elle ne l'était 'pas'. Son conflit idéologique contre la vieille conception du monde remplissait une fonction objective, puisqu'il s'agissait d'un affrontement entre des classes qui versaient toutes deux dans la nécessité de se falsifier idéalement, de renverser dans l'universel de l'idée la concrétude universelle de leur propre domination objective²³⁶. »

Mais une fois détruites les harmonies cosmologiques de l'univers médiéval, une fois prises les mesures du monde, l'esprit du capitalisme a su reconnaître la spécificité de l'affrontement nouveau qui s'ouvrait : le conflit entre capital et classe ouvrière qui est un conflit partial²³⁷. Si au contraire, l'esprit petit-bourgeois des réformistes verse encore dans la nécessité de mystifier le fonctionnement du système social, c'est parce qu'il persiste à l'analyser et à l'exprimer de manière universelle, parce qu'il ne supporte pas ses séparations et ses contradictions mêmes, parce qu'il essaie de « faire passer pour une nécessité humaine universelle la particularité de sa domination et

²³⁵ *Ibid.*, p. 58.

²³⁶ *Ibid.*, p. 65.

²³⁷ *Ibidem.*

de son intérêt²³⁸ ». À celui qui se propose d'examiner la culture du point de vue de la partialité ouvrière, c'est un paysage tout différent qui apparaît.

Comme on le voit, tout ce discours qui vise à utiliser la critique de l'idéologie comme instrument d'analyse culturelle s'appuie sur la théorie de l'autonomie de la classe ouvrière à l'intérieur du système capitaliste et sur l'idée qu'elle est en mesure de transformer l'intégration, dans un mouvement de renversement, en négation du système – autant de thèses développées dans les *Quaderni Rossi* et dans *Classe Operaia*. Si bien que Cacciari écrit : « l'échec pratique et politique de l'autonomie de la classe ouvrière signifierait l'échec du discours critique même²³⁹ ». Sans subjectivité politique, il n'y a pas de critique qui vaille. Dans cette optique, le point de vue de la classe ouvrière est fondamental, il est indispensable parce qu'il fonde le travail sur la culture d'une manière qui s'oppose en tous points aux critères qui dominent le débat intellectuel. Dans une interview récente, Cacciari confirme cette proposition :

« La critique de l'idéologie n'avait de sens que du point de vue d'une subjectivité déterminée, qui était celle de la classe ouvrière. [...] Dans les années 1960, la critique de l'idéologie était en train de devenir un *passé partout* interprétatif, elle permettait de développer ces prétendus grands récits qui se déroulaient selon une logique unitaire. Mais ce qui importe par la suite, c'est tout ce qui déborde de ce pseudo-ordre²⁴⁰. »

Pour examiner la culture du XX^e siècle, il est donc nécessaire d'appréhender le présent de manière irréductiblement subjective, en tant que temps politique qu'il s'agit de saisir « dans ses oppositions en acte²⁴¹ » entre une classe bourgeoise qui s'emploie à perpétuer les rapports sociaux existants – dans la consommation continue de ses propres formes idéologiques jusqu'à l'apparition de son visage typique, celui de l'angoisse et de la désespérance – et une classe ouvrière qui « n'a rien à garder ni le système dans lequel elle vit ni, à la limite, elle-même²⁴² » et qui tend par conséquent à « refuser toute installation dans le champ du donné et à se maintenir de fait dans la contradiction pratique à chaque tentative que fait le système pour se généraliser socialement²⁴³ ». La classe ouvrière – comme du reste le grand capital à un certain degré de développement – n'a aucune nécessité de représenter son propre intérêt particulier comme universel, au contraire, elle tend à se dévoiler comme partialité, égoïsme irréductible aux équilibres du système²⁴⁴. Le marxisme *comme* philosophie (ou la critique) n'est donc rien d'autre qu'une « analyse précise de l'intégration de classe et une individuation des manières, des instruments, des occasions dont

²³⁸ *Ibid.*, p. 35.

²³⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁰ CACCIARI M., Intervista, dans TROTTA G., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, cit., p. 832.

²⁴¹ CACCIARI M., Saggio su Scrittori e popolo, *art. cit.*, p. 65.

²⁴² *Ibid.*, p. 69.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

dispose la classe pour nier radicalement son intégration²⁴⁵ ». Sur le plan culturel, cela revient pour Cacciari à proposer un travail de longue haleine portant sur tous les champs du savoir et de la connaissance, qui transforme chaque discipline particulière en « critique d'elle-même, en auto-démystification permanente [...] afin de conquérir la capacité à se saisir de la possibilité d'un antagonisme effectif²⁴⁶ ».

L'histoire d'*Angelus Novus* endure une rupture en 1966-67, avec la proposition déjà mentionnée d'Asor Rosa de lancer une nouvelle revue, débarrassée de la « vieille tare de la foi en la force thaumaturgique des idées » et qui « puise dans une dimension nouvelle de l'initiative politique et aussi de la recherche théorique²⁴⁷ ». Cette hypothèse n'a évidemment de sens que si elle maintient un rapport étroit entre critique de l'idéologie et stratégie ouvrière – ce qui ôte à la critique « toute ambiguïté culturelle ou intellectuelle²⁴⁸ » et lui permet de se déployer concrètement dans institutions où l'idéologie a pris corps et forme : l'État, les partis politiques de la bourgeoisie, la gestion sociale-démocrate de la planification, l'organisation du travail intellectuel, les formes de continuité culturelle²⁴⁹ etc. Ce sera, comme on le sait, *Contropiano*, auquel participent immédiatement Massimo Cacciari, Francesco Dal Co, Alberto Abbruzzese et d'autres collaborateurs d'*Angelus Novus* qui se lanceront dans l'aventure – c'est du moins ainsi que la revue verra le jour. Cesare De Michelis, en revanche, refuse le tournant proposé par Asor Rosa et après un an de pause il relance la publication d'*Angelus Novus*. La nouvelle série s'ouvre sur un éditorial qui est pour nous de grand intérêt : après avoir remercié Massimo Cacciari pour le travail accompli au sein de la revue, De Michelis écrit :

« À l'objection (préliminaire mais presque paralysante) que la culture ne peut pas ne pas être « bourgeoise » et qu'elle est par conséquent incapable de proposer des alternatives ou de promouvoir des hypothèses satisfaisantes de véritable liberté, *Angelus Novus* ne pourra que répondre par les résultats de son travail. La seule chose que l'on peut affirmer ici avec certitude, c'est que la revue n'entend pas fournir de nouveaux masques du modèle humaniste-ptoléméen (encore persistant dans certaines acception de *l'engagement* et, paradoxalement, aussi dans l'abstraction intellectualiste de certaines minorités protestataires) pour la 'mission', aussi pédagogique et éclairante soit-elle, de l'intellectuel. Il n'en reste pas moins que la connaissance du réel est une fonction nécessaire à sa modification ; et nous espérons que, dans la situation de la culture italienne et de sa provinciale neutralité, même cette bataille d'« arrière-garde » puisse avoir un sens et une nécessité historique propre²⁵⁰. »

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁷ ASOR ROSA A., Per una ripresa del lavoro teorico e dell'iniziativa politica, *art. cit.*, p. 36.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁰ DE MICHELIS C., Editoriale, dans *Angelus Novus*, 11, 1968, p. 1-2

Comme De Michelis l'a bien compris, il ne s'agit pas d'opposer ingénument l'urgence politique et l'action immédiate à la « haute culture » – malentendu courant dans la littérature consacrée à l'opéraïsme²⁵¹. Ce qu'il faut, c'est saisir la portée spécifique de l'*objection préliminaire mais presque paralytante* selon laquelle la culture ne peut être que bourgeoise. Le nœud théorique posé par la critique de l'idéologie, et sur lequel l'opéraïsme n'a jamais cessé de travailler, saisit en effet au cœur le difficile rapport entre intégration au pouvoir historico-mondain et exercice de la liberté. Du point de vue de la critique de l'idéologie, cela signifie essentiellement relire l'ensemble du cycle de la culture moderne en essayant de comprendre la manière dont il porte en lui les ferments de sa propre dissolution, en mêlant intimement la furie interventionniste et organisationnelle avec une longue phase de réflexion théorique. Dans sa reconstruction rétrospective de ces années-là, Asor Rosa note ainsi :

« L'impulsion omnivore qui nous poussait à agir et qui se transformait rapidement en obsession et en délirant plaisir nous venait du désir d'aller au-delà, bien au-delà de la culture et des textes que les générations précédentes nous avaient administrés et chaudement recommandés : un marxisme encore oscillant entre matérialisme historique et pure analyse sociologique, un gramscisme entendu comme théorie et pratique d'une possible et différente hégémonie nationale, une approche de la littérature en tant que réalisme placide (précisément : néo-réalisme, c'est-à-dire celui qui vient après lui et, comme un épigone, le renouvelle), culte des bons sentiments, positivité de l'histoire²⁵². »

Cette impulsion a permis d'ouvrir les horizons théoriques à de vastes champs que la tradition qualifiait usuellement d'irrationalisme. Nietzsche avant tout, à lire en même temps que Marx pour former un puissant corpus critique de l'univers positiviste du XIX^e siècle dont est issu le mythe du progrès – qui fut si fort au temps du réformisme italien. Une philosophie à coups de marteau alliée à la critique de l'économie politique pour montrer – l'un sur le plan culturel et l'autre sur le plan social – que les acides nécessaires à l'autodissolution de la domination de la classe bourgeoise pouvaient jaillir à l'intérieur même de ce monde²⁵³. De là vient ensuite l'intérêt pour les figures des *Lumières négatives*, la fascination pour un certain usage « de la lumière de la raison dans la surabondance et l'inexorable prévalence des ténèbres²⁵⁴ » : que l'on pense seulement au Piranèse de Manfredo Tafuri ; mais aussi, plus généralement, la passion pour la culture de la *Mitteleuropa* et ses apocalypses, une culture certes bourgeoise « mais qui – comme

²⁵¹ Cf. BORIO G., POZZI F., ROGGIERO G., *Futuro Anteriore*, op. cit., p. 186-196.

²⁵² ASOR ROSA A., *Prefazione storica*, dans *Le armi della critica*, op. cit. p. XXVII.

²⁵³ *Ibid.*, p. LI.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. LIII.

l'écrit encore Asor Rosa – ne demandait ni compréhension ni grâce pour sa propre classe : elle se bornait à démontrer qu'elle méritait d'être vaincue, et que pour cette raison, elle pouvait l'être²⁵⁵ ».

En guise de conclusion, il vaut la peine d'insister sur certains points. La plupart des concepts et des positions du premier opéraisme jusqu'ici analysés, seront récupérées par Tafuri entre la première et la deuxième édition de *Teorie e Storia dell'architettura*, c'est à dire entre 1968 et 1970, quand le jeune historien, fraîchement arrivé à Venise, entre en contact avec le groupe de *Contropiano*. Ce n'est qu'à ce moment que la *critique de l'idéologie* deviendra la *méthode* à travers laquelle Tafuri se donnera les moyens d'analyser la question du *projet* du point de vue politique, et donc, de ce fait, qu'il pourra clore son examen diligent sur les transformations du travail intellectuel dans les sociétés de capitalisme avancé. Mais les thèmes jusque là abordés auront des conséquences durables sur la recherche que Tafuri développera à l'IUAV. Du premier Tronti ne restera que l'idée du développement capitaliste *mis en mouvement* par la puissance négative du *travail vivant* et donc la critique anti-réformiste. De Fortini, Tafuri consolidera les critères de fond de la polémique contre les intellectuels ainsi que le thème des deux avant-gardes. La critique du populisme et du réalisme soutenue par Asor Rosa avec *Scrittori e popolo*, constituera la loupe à travers laquelle lire les différents épisodes de l'architecture italienne. Enfin, des écrits de jeunesse de Massimo Cacciari, découlera le thème anti-formaliste, qui sera développé par la suite par Asor Rosa sur *Contropiano* et que Tafuri défendra avec *Progetto e Utopia*, dans son analyse de la *forme comme utopie régressive*.

Répetons-le : ces présupposés sont mis en œuvre seulement après la première édition de *Teoria e Storia*. Car le volume de 1968 est essentiellement dérivé de certaines thèses soutenues par Giulio Carlo Argan sur le projet d'architecture, sur l'art industriel et sur l'urbanisme des années cinquante aux premières années soixante. Comme nous le verrons par la suite, Tafuri élargit et affirme avec emphase quelques-unes des hypothèses d'Argan, en lui adressant ainsi une première réplique. Mais il s'agit d'une hypothèse de recherche à bien des égards compatible avec celle du premier opéraisme ; ou du moins, non contradictoire. Argan se situe encore au sein de cette culture réformiste, critique et engagée, caractéristique de plusieurs intellectuels italiens de l'époque : entre l'École de Francfort et la phénoménologie, il tente de trouver une échappatoire aux tracasseries du marché de la culture. Tafuri agencera donc les problèmes arganiens sur la base de ses premières lectures de Walter Benjamin, d'une part, et de Roland Barthes des *Mythologies*, de l'autre. Par la suite, cette dernière référence laissera la place à la critique de l'idéologie, alors que Benjamin sera, pendant longtemps, l'objet d'une réflexion commune et partagée, surtout avec Massimo Cacciari.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. LI.

III. LANGAGE ET HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

PREMIERE PARTIE

Le destin du projet

La conjoncture architecturale

Au début des années 1960, donc, tous les mythes de l'après-guerre s'effondrent pour laisser place, dans tous les secteurs du savoir et de la connaissance, au vaste champ de la déconstruction du rôle et de la fonction de l'intellectuel dans l'espace public. Tafuri a toujours beaucoup insisté sur ce fait global, en renvoyant à une série d'exemples susceptibles de remettre en question l'ensemble du système de la culture progressiste européenne et le rôle de ses mandarins. Pour reprendre ses mots : la culture, toute la culture, « est comme un château enchanté dont on a perdu la clé, un labyrinthe linguistique dans lequel plus on cherche à s'orienter plus on se perd, prisonniers d'images tourmentées¹ ». Le problème ne concerne donc pas uniquement l'architecture : le cinéma de Godard et Antonioni, l'art informel, les romans de Butor, le théâtre de Peter Weiss – dont le *Marat/Sade*, joué en 1964, trône en exergue de *Teorie e Storia dell'architettura* – mettent en crise le paradigme politique général de l'intelligence européenne progressiste, en déconstruisant ses mythes et ses utopies et en raillant avec emportement les prétentions à l'engagement social et la conscience civile des maîtres de la génération précédente.

Peu de temps avant le débat politico-littéraire qui avait opposé Fortini à Asor Rosa, Giulio Carlo Argan avait proposé une première vérification du rôle et de la fonction de l'architecture comme travail intellectuel en Italie, avec deux textes qui ont joué un rôle majeur dans le parcours de Tafuri : *Projet et Destin*, publié en 1965 mais regroupant des textes écrits dans les années 1950, et *Walter Gropius et le Bauhaus*, publié pour la première fois en 1951². Entre la fin de la deuxième guerre mondiale et 1965, les plus importants critiques et historiens de l'art et de l'architecture s'engagent dans un débat qui, dans ses différentes (et souvent discordantes) déclinaisons, porte sur les conséquences auxquelles était exposée l'architecture contemporaine après la crise du mouvement rationaliste, et débouche sur la recherche de nouveaux outils d'analyse critique pour la pratique du projet, sans exclure une révision approfondie des limites et des catégories propres aux langages artistiques que l'architecture avait, en quelque sorte prétendu incarner.

¹ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 64.

² ARGAN G. C., *Walter Gropius et le Bauhaus* [Einaudi, 1951], Paris, Gonthier, 1979 ; ARGAN G. C., *Projet et destin*, [Il Saggiatore, 1965], Paris, Éditions de La Passion, 1993.

C'est ainsi que la proposition d'Ernesto Nathan Rogers d'inaugurer une recherche *élémentaire*, qui vise à redéfinir les *principes premiers* de l'architecture rationnelle, coexiste avec le structuralisme de l'*Eliante* de Cesare Brandi mais aussi avec les recherches *engagées* de Bruno Zevi, de Leonardo Benevolo et, comme on l'a vu, d'Argan³. *Critique opérative*, dira Tafuri, bien que ces approches soient difficiles à superposer d'un point de vue théorique, sinon dans leur postulat politique de fond qui tend à « identifier – comme l'a écrit Giovanni Damiani – les voies d'une médiation possible entre le capitalisme le plus libéral et les différentes constructions de pensée de matrice marxienne⁴ ». On sait que Tafuri s'essayera à l'examen de l'une et de l'autre tendance mais c'est sans nul doute dans le corps à corps avec la seconde, compliqué dans un second temps de la critique du travail intellectuel proposée par Fortini, Asor Rosa et Cacciari, qu'il faut chercher le centre du questionnement de *Teorie e Storia dell'architettura*.

Après-guerre, dira Tafuri, le cadre du débat architectural est *bouleversé* par un certain nombre de publications décisives⁵. Tout d'abord, *Verso un'architettura organica* (1945), *Saper vedere l'architettura* (1948) et *Storia dell'architettura moderna* (1950) du tout jeune Bruno Zevi qui vient de rentrer des États-Unis : une tentative de faire de l'histoire en orientant les problèmes de l'art de construire vers la lutte « pour une nouvelle société démocratique⁶ » ; puis les deux textes d'Argan que nous venons de citer ; enfin, quelques années plus tard, la *Storia dell'architettura moderna* (1960) de Leonardo Benevolo, une « interprétation rassurante et ultra orthodoxe du Mouvement Moderne – a écrit Mario Biraghi – qui puise dans tout un outillage sociologique et politique⁷ ». Telles sont les lignes qui servent de cadre à l'histoire intellectuelle des architectes italiens au début des années 1960.

« Ce fut comme une explosion – dira Tafuri en 1994 –, une explosion provoquée par une approche totalement jeune, polémique, où l'histoire de l'art, l'histoire de l'architecture, la société, les perspectives – c'est extrêmement important – et donc les projets pour une nouvelle ville et pour une société nouvelle, ne sont qu'une seule et même chose. On prônait ainsi la rupture avec l'école philologique, au bénéfice de la grande perspective. [...] C'est sur cette base que s'est développée une histoire de l'architecture que j'ai qualifiée à l'époque d'*histoire opérative*, et que je définirais à présent comme opérative-normative, ce qui signifie qu'elle indique ce qu'il est juste de faire⁸. »

³ ROGERS E. N., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milan, Guida, 1963 ; BRANDI C., *Eliante o dell'architettura*, Turin, Einaudi, 1956.

⁴ DAMIANI G., *La verifica del Movimento moderno : manifesti e dubbi*, in BIRAGHI M., DAMIANI G., (dir.), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici : 1945-2000*, Turin, Einaudi, 2009, p. 6.

⁵ TAFURI M., Per una storia storica, entretien avec Pietro Corsi, in *La rivista dei Libri*, avril 1994, republié in *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, cit., p. 146.

⁶ *Ibidem*.

⁷ BIRAGHI M., *Parole contro il vuoto*, in BIRAGHI M., DAMIANI G., (dir.), *Le parole dell'architettura*, op. cit., p. XI.

⁸ TAFURI M., Per una storia storica, art. cit., p. 146.

Une histoire qui se veut opérante au présent, comme on l'a vu, et qui se mêle de problèmes contingents jusqu'à coïncider *de fait* avec les différents programmes politiques en présence dans le camp réformiste italien. Le programme du Partito d'Azione et le débat sur le libéralisme progressiste pour Bruno Zevi, la stratégie réformiste du PCI pour Argan et le catholicisme social de Benevolo, servent de toile de fond aux analyses qu'ils développent dans leurs écrits sur l'architecture. Les architectes entendent contribuer à mettre la société en ordre, ils s'investissent de lourds impératifs moraux et d'un humanisme exacerbé qui est aussi une critique implicite de la réduction fonctionnelle de la discipline – lorsqu'elle s'enferme par exemple dans les territoires arides de l'*International Style*. Autocritique du rationalisme, donc, qui tente de réaffirmer avant tout la fonction de l'architecte comme *intellectuel* et de l'architecture comme *culture*, porteuse de valeurs irréductibles à la logique du marché et de la planification capitaliste. Mais la critique que l'architecture – en tant que détentrice des hautes valeurs du vivre-ensemble et de la sociabilité – prétend mettre en œuvre face au néocapitalisme italien se traduit chez tous ces auteurs dans des termes réformistes : c'est-à-dire qu'elle considère l'horizon culturel bourgeois comme *indépassable*, même si elle prend position à l'un de ses extrêmes.

Dans un pays dont le paysage physique et anthropologique, mais aussi l'imaginaire et les modes de vie et de consommation étaient en train de se modifier profondément, dans un pays, surtout, qui était en train de transformer radicalement son système productif, les architectes tentent de prendre la parole et de participer au processus inauguré par les gouvernements de centre-gauche. Les réformes, pensent-ils, peuvent et doivent laisser une place à l'intervention poétique de l'architecture, pour contrebalancer l'environnement généré par l'anarchie imposée par les lois du marché. Les prémisses du rationalisme architectural, déjà abjurées dans les années 1930, pourraient avec les modifications qui s'imposent avoir une *seconde chance*, par la grâce d'un système politique qui s'énonçait cette fois en termes démocratiques, non hiérarchiques et interclassistes. Architecture rationnelle, culture humaniste, démocratie, progrès social, planification et réformes structurelles ne font alors plus qu'un. C'est de cela que parlent les *histoires opératives* de Zevi, Argan et Benevolo.

Au début des années 1960, toutefois cette *histoire militante* ne permet plus de vérification politique : la confrontation, notera Tafuri, devient dramatique précisément parce que « la lourde charge idéologique accumulée par l'histoire de l'architecture italienne avait eu pour corollaire un déclin brutal de la philologie⁹ ». Entendons-nous bien : bien qu'on ne puisse l'exempter d'une certaine tendance au repli, surtout à partir des années 1980, l'appel insistant de Tafuri à la rigueur *philologique* revêt avant tout, dans les années 1960 et 1970, un caractère *critique*. Loin de s'enfermer

⁹ *Ibid.*, p. 148.

dans l'académisme d'avant guerre, une histoire *philologique* est pour lui une histoire matérielle, politiquement informée, anti-idéaliste parce que fondamentalement *réaliste* – elle s'oppose donc au discours *idéologique* des architectes et fonctionne en cela comme un contre-discours par rapport aux hypothèses politiques ingénues qui structurent leur travail. Tafuri dira en 1994 :

« Elles semblaient bien ingénues, à ce moment-là, ces perspectives idéologiques et politiques de départ, qui avaient misérablement échoué : les nouvelles institutions pour la construction civile et populaire, par exemple la GESCAL. Tout ce qui se crée autour du premier centre-gauche montre très vite la corde quand les urbanistes préparent un code de l'urbanisme en 1960 mais qu'en 1964, la DC désavoue son ministre Fiorentino Sullo qui avait porté la loi sur l'urbanisme au parlement. Depuis 1964 et jusqu'à aujourd'hui, nous sommes, en pratique, sous le régime de l'anarchie pour ce qui concerne les terrains, ce qui a rendu les villes actuelles si invivables. Dès ce moment, dans les faits, le chapitre de l'opérativité dans l'histoire était clos¹⁰. »

Cela étant dit, les perspectives de Zevi, Argan et Benevolo ne sont pas superposables sur le plan théorique et esthétique. Zevi propose une réflexion qui passe du fonctionnalisme pur à l'*organicité*, et s'appuie donc par conséquent sur des valeurs humanistes et des références naturalistes. Benevolo, même s'il prend en compte toute l'introspection analytique et les bouleversements méthodologiques de l'époque, accrédite une image rassurante et stable du projet historique, en enfermant la question politique dans le rapport linéaire au progrès technique et à la planification industrielle. Seul Argan, un indépendant de gauche qui deviendra plus tard le premier maire communiste de Rome, touche le nerf du problème lorsqu'il déclare que, dans l'un ou l'autre cas, ce qu'on cherche ce sont des *archétypes* – la nature ou la technique – qui soient en mesure de réaffirmer, à travers l'architecture, des rapports sociaux harmonieux opposables à la crise de la culture. En d'autres termes, Argan comprend que la crise politique de l'architecture rationnelle touche et menace les bases même de la logique constructiviste du Mouvement Moderne, qu'elle met en péril son rôle et sa fonction. Et ce sera justement *en répondant* à Argan que Tafuri – dans *Teorie e Storia* mais aussi dans *Progetto e Utopia*, qui se veut un contrepoint direct au *projet comme destin* d'Argan – pourra montrer combien sont infondées les hypothèses opératives des maîtres italiens.

¹⁰ *Ibidem.*

Projet et destin

Chez Argan, projet politique et projet artistique sont indissociables¹¹. Dès sa prime jeunesse, alors qu'il était fonctionnaire du Ministère fasciste de l'Éducation populaire sous la férule de Giuseppe Bottai, Argan est convaincu de la mission pédagogique-nationale des intellectuels, et du vaste projet de modernisation du pays qui leur incombe – en ayant soin toutefois de préserver et d'exalter les qualités populaires, les valeurs essentielles de la civilisation du travail, l'enracinement culturel et l'élégante sobriété de caractère des italiens. C'est pourquoi il estime nécessaire de former des *élites* technico-humanistes qui s'engagent dans des institutions culturelles publiques afin d'assurer la médiation entre les différents intérêts et les élans divers qui agitent la société, et de parvenir à les gouverner. Il consacra toute sa vie à cette mission, d'abord avec l'Istituto Centrale per il Restauro, fondé en 1938, puis avec l'Ufficio Centrale per le Arti Contemporanee, et enfin, à partir de 1955, dans son enseignement universitaire. Pour Argan, le dialogue organisé dans les institutions entre art et industrie, entre culture et technologie, représente la voie de la modernisation italienne. Une approche tout à la fois spécifique et polémique, qu'il entendait *opposer* et *proposer* à l'appareil technico-industriel des grandes puissances européennes.

Cette hypothèse originaire semble néanmoins largement ébranlée dans les années 1950 : elle survit difficilement à l'observation tragique des mutations du travail, dont l'historien distingue désormais les principaux aspects – intégralement réorganisés par le néocapitalisme, aliénés dans l'usine automatisée et absorbés non sans angoisse par les circuits modernes de la consommation. Le monde de la vie échappe au contrôle de la politique et s'exprime unilatéralement dans la mécanique économique qui ramène toute action humaine – y compris les pratiques artistiques et culturelles – au circuit de production et de consommation des marchandises. Et pourtant, l'intellectuel continue de cultiver l'espoir d'une *issue de secours pour l'art contemporain*¹², y compris au risque d'une rigoureuse auto-analyse de ses propres outils qui débouchera en 1965 sur la publication de *Projet et destin*. Le texte d'Argan, comme le dira du reste Tafuri de son *Teorie e Storia*¹³, n'est pas exclusivement consacré aux architectes, mais se déplace sur différents fronts. Argan *récupère* en quelque sorte la question de l'architecture à partir de problèmes et de débats qui avaient commencé plutôt entre historiens et critiques d'art. La réduction de l'architecture à un

¹¹ Cf. *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Rome, Multigrafica, 1985 ; PERELMAN M., BUONAZIA I., *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, Paris, Les éditions de la passion, 1999 ; *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, Actes du colloque de Rome, Université La Sapienza, 26-28 février 2003, in *Storia dell'Arte*, 112, XXXVII, 2005 ; SYLOS CALO C., Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni sessanta tra rivoluzione e contestazione, *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, II, 2013, p. 199-228.

¹² Cf. ARGAN G. C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

¹³ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 66.

objet négligeable, l'éclipse de l'histoire et les élans utopistes, l'impréparation idéologique des artistes et des architectes, le crépuscule de l'attention critique, la valeur des images et des métalangages, toutes ces questions ouvertes par Argan, seront présentes dans *Teorie e Storia* et évolueront jusqu'à *Progetto e Utopia*.

Pour Argan, le problème de l'art contemporain – qui inclut l'architecture – est lié à la *crise de l'objet*, à présent réduit à un *produit* intégralement industriel-sériel et par conséquent dépourvu de toute *valeur autre*, dystonique et excédante par rapport aux évaluations qui s'appliquent à toute marchandise. Les œuvres d'art sont désormais des *objets à obsolescence programmée*, dira Argan, dont le noyau rationnel, propre à chaque invention originale, est supplanté par la reproductibilité technique ou par la valeur de marché assignée à l'œuvre par le système de la critique¹⁴. Le débat sur la destruction de l'œuvre d'art devient, pour Argan, particulièrement vif après la Biennale de Venise de 1964, où *New Dada* et le *Pop art* déchaînent les clameurs et où Rauschenberg emporte finalement le Lion d'or. Argan dénonce la réduction de l'art à un métalangage, qui affecte l'inconscient des individus en les privant de tout jugement critique sur le système social dans son ensemble, en annihilant leur liberté d'action, en leur imposant des styles de vie et de comportement compatibles avec les finalités poursuivies par les institutions qui organisent le régime d'exploitation économique du néocapitalisme. « Peut-on appeler art – se demande Argan – tout ce qui accepte de collaborer à cette réduction systématique de l'homme à la sphère économique¹⁵ ? »

Argan estime que le néocapitalisme des années 1950 et 1960 est une forme d'organisation sociale fondamentalement asphyxiante et inauthentique, au point de remettre en question le fait qu'on puisse *encore faire de l'art dans le monde*, ou d'exiger tout au moins un examen critique de la fonction réelle de l'art. Les artistes contemporains, dit Argan, parce qu'ils sont désormais incapables de *se saisir du présent*, se retranchent dans des attitudes acritiques, vaguement protestataires ou utopiques¹⁶. Mais l'*utopie* contemporaine ne lui plaît pas. Car loin d'être la préfiguration d'un temps meilleur, elle apparaît au contraire comme une *fuite* de la politique qui se conclut en hypothèses ingénues à propos de l'univers technologique¹⁷. Vagues protestations ou utopies *high-tech* sont les signes d'un renoncement à faire exister l'art dans la tension avec l'expérience historique concrète. Il est dès lors tout à fait vain de lancer de pathétiques appels à l'art comme réserve de sens dans un monde désormais complètement inféodé aux lois d'airain de

¹⁴ ARGAN G. C., *Progetto e destino*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38. Cf., ARGAN G. C., Il carattere della Pop art è la svalutazione o la negazione del procedimento operativo, in *Arte Oggi*, 1964, p. 15.

¹⁶ ARGAN G. C., *Progetto e destino*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ ARGAN G. C., *L'arte come contestazione*, in *Senzamargine*, 1, 1969, p. 8-11 ; ARGAN G. C., *Prefazione*, in TOMASSONI I., *Lo spontaneo e il programmato*, Milan, Laboratorio delle Arti, 1970, p. V-VII.

la marchandisation, parce que l'art n'est pas dans l'état actuel des choses un espace autonome, qu'il n'est plus qu'« un bastion déjà perdu, mais sur lequel on combat encore¹⁸ ».

Pour sortir de cette situation, Argan tente de reposer le problème différemment, en explorant le rapport entre l'art, l'utopie et la technologie. Dans la société néocapitaliste, écrit-il, ce ne sont plus les idées des hommes qui produisent la technique mais les machines qui « produisent les idées et prennent les décisions¹⁹ ». L'artiste et ses objets apparaissent comme *dépassés* par le développement technologique. Le problème est donc que, contrairement à ce qui s'est produit dans le passé, les utopies et les fuites des artistes sont « dépassées par les événements » : l'art ne précède plus les faits, il se borne à en faire le récit sans la moindre rigueur critique tandis que *l'histoire* dessine la trajectoire paradoxale de la rationalisation capitaliste, ce système de domination qui écrase l'homme sous le poids d'un destin marqué au signe du *logos* calculateur et anonyme du circuit de la production/consommation. La machine sociale, dans la mesure, justement, où elle s'autogénère sans rencontrer de contradiction, comme une série infinie de nombres à la progression rigoureusement logique, réduit l'espace de l'intervention critique, interdit que s'interrompe la progression quantitative de l'ensemble, élimine la possibilité même de tout savoir susceptible d'imprimer un saut qualitatif au système, et pour cela adopte la figure du progressisme technologique et de la planification totale de la vie.

« À ce stade – dit Argan – on ne peut que mettre en discussion le sens de l'histoire humaine dans le monde : il faut savoir si tout ce qui a été construit était *projet* ou *destin*, si l'homme a construit en fonction de ses propres desseins ou si, croyant le faire, il n'a pas fait quelque chose qui était déjà donné, déjà décidé²⁰. »

Art et technologie, donc. Mais Argan ne se laisse jamais aller à une opposition simpliste entre deux mondes, à renvoyer dos à dos l'idéal et le pratique, les valeurs et les intérêts matériels, l'abstrait et le concret : « puisque le progrès technologique est le fait marquant de l'époque à laquelle nous vivons²¹ ». Il s'agit plutôt pour lui d'opposer *deux types de technique* – au sens fort du mot, celui de matrice d'un *faire* humain qui tend à la transformation des choses et du monde. C'est la raison pour laquelle à la banale technique *opérative* du cadre technologique moderne, Argan oppose la technique *idéative*, incarnée historiquement dans la figure typique de *l'invention* et du *dessin*, du *design* et donc du *projet*. Là est la question à laquelle Argan tente de répondre : « on se demande – écrit-il – s'il y a encore de la place pour l'idéation et, si c'était le cas, si elle pourrait

¹⁸ ARGAN G. C., *Progetto e destino*, op. cit., p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

prendre modèle sur l'idéation artistique en tant qu'elle est sélection, ordonnancement et construction du monde d'images de la société contemporaine²² ».

La scène artistique du début des années 1960 est toute entière occupée par le double stratagème mis en oeuvre par les tenants de l'*Op art* et du *Pop art*. En reconnaissant ce que les étudiants du Bauhaus devaient à l'enseignement de Moholy-Nagy, Argan met en évidence la nature stratégique du courant néo-constructiviste ou *gestaltique*. L'*art optique* apparaît en effet à l'historien comme la dernière et faible tentative de s'insérer dans l'histoire du dessin pour l'industrie « en le sauvant de la condition avilissante où il était tombé en s'assujettissant passivement aux exigences du marché²³ ». L'*Op art* identifie les pressions qu'exerce la raison technique sur l'objet artistique, mais il réagit en œuvrant à la reconstruction d'*idéaux types* de comportements technologiques qui, parce qu'ils restent strictement théoriques, se situent « hors des poussées consuméristes », de *choses* qui refusent de « mêler les eaux limpides de la recherche aux eaux troubles du marché²⁴ ».

La clef de l'*Op art* réside donc dans la défense de la *dimension théorique* de la technique industrielle, dans la fière soustraction de l'espace des idées, de l'innovation et de l'invention à la superstructure d'exploitation de l'univers capitaliste. La technique industrielle de l'*Op art* est donc culture, univers idéal de prototypes strictement théoriques, non immédiatement fonctionnels : la technologie pure par opposition à toute application technique.

Voilà pour l'analyse esthétique. Mais l'intérêt d'Argan pour le néo-constructivisme et l'intense promotion qu'il en fera – avec toujours moins d'audience – au début des années 1960, sont essentiellement dus liés à des valeurs *politiques* : l'*Op art* se soustrait au marché parce qu'il « soutient implicitement que ce qu'il y a d'insatisfaisant dans le technicisme actuel, n'est pas lié à la détérioration de la technique mais à celle de la bourgeoisie et à son involution politique qui, de classe progressiste, en a fait une classe réactionnaire²⁵ ». Et pourtant, Argan se demande : « Suffit-il de ramener l'objet à une fonctionnalité idéale, à l'absolu inorganique, pour lui rendre sa valeur perdue²⁶ ? » Comment l'*Op art* peut-il moraliser le marché « s'il ne touche pas à la réalité des choses, s'il n'accroche pas la critique de ce qui s'est fait au programme de ce qui reste à *faire*²⁷ ? » Plus que des œuvres d'art, les néo-constructivistes produisent des *projets de projets*, de la méthodologie pure. Mais où est le monde ? « Où est la chose²⁸ ? » – se demande Argan. Et il répond laconiquement :

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

« On la retrouve comme tombée du ciel (ou seulement par la fenêtre) dans l'art du *reportage** social, dont la manifestation extrême est le *Pop art*. On la retrouve, avilie, déformée, inutilisable, consumée ; on la croirait ramassée dans un tas d'ordures, on voudrait la repousser du pied. Ou bien, plus rarement, elle est flambant neuve, et en cela davantage encore anonyme et vulgaire. [...] Cela n'a pas la moindre importance de reconnaître la chose, de la situer dans l'espace et dans le temps, de la relier à un moment de notre existence ; expérimentée *a priori*, elle ne peut plus être un objet expérience, on ne peut que la consommer. [...] L'art du passé partait d'un jugement de valeur et conférait à l'objet une *plus-value* ; à présent que l'on part d'une non valeur, le processus artistique ne peut être qu'une dévaluation, qui dégrade l'objet au rang de chose, ou d'un tas de choses²⁹. »

Le problème se situe tout entier dans le rapport entre les techniques artistiques et la technologie du monde moderne³⁰. Parce que c'est dans cet écart que réside la possibilité de produire des objets d'art qui ne soient pas réductibles à *une chose ou à des tas de choses*. Leon Battista Alberti, se souvient Argan, posait déjà à l'origine de l'art le *disegno*, comme *imago ab omni materia separata*, c'est-à-dire à la fois technique et moment d'idéation – *imago* dans le double sens de signe et d'imagination. Un dessin qui, dès lors, détermine aussi bien les différentes applications particulières qui vont en être faites que le plan théorique de l'idéation et de l'innovation dans les processus productifs. En d'autres termes, une œuvre d'art se distingue des autres types de production en cela qu'elle contient un noyau théorique *intentionnel*, un projet qui va bien au-delà de ses possibles applications pratiques. Pour Argan, l'objet artistique est *auto-sémantique*, il vaut pour lui-même et pourtant, justement parce qu'il se manifeste comme une entité autonome, fermée à l'univers des marchandises, il acquiert la *plus-value* de *guide*, de *responsable* du processus évolutif de la technique : il devient *exemple de méthode, principe de toutes les techniques particulières*. Sauver l'art signifie par conséquent retrouver et actualiser cette valeur.

« Le point de vue d'Argan – écrit Carlotta Sylos Calò – est historico-pédagogique, parce qu'il admet la possibilité de perpétuer l'activité artistique (et surtout l'activité critique), mais à la condition qu'elles soient encore en mesure de parler *de et à* la société, en tant que témoins mais surtout en tant que protagonistes de son évolution. Ce dialogue entre art et société est pour Argan nécessaire mais il n'est pas acquis, et il ne pourra avoir lieu que si un certain nombre de prémisses, précises et indispensables, sont réunies : il doit y avoir projet, y compris éducatif, ainsi qu'une rationalité de fond dans l'esthétique et dans la structure même de l'œuvre d'art. Cette vision des choses est liée à la nécessité d'un engagement politico-social de l'art qui s'enracine avant-guerre et dont le modèle est le Bauhaus³¹. »

²⁹ *Ibid.*, p. 47-50.

³⁰ Cf. ARGAN G. C., Arte, artigianato, industria, in *Comunità*, III, 5, 1949, p. 60-62 et *Tecnica e arte*, in *Tecnica e didattica*, V, 1, 1953, p. 2-7.

³¹ SYLOS CALO C., Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni sessanta tra rivoluzione e contestazione, *art. cit.*, p. 201. Cf. ARGAN G. C., La fronda, in *Metro*, 13, 1968, p. 6- 14.

Sous cet aspect, Oldenburg, Lichtenstein, Rauschenberg, Dine et les autres représentants du *Pop art* sont aux yeux d'Argan des *anarchistes de droite, au fond des réactionnaires*, tous habités par la « complaisance cynique qui les fait présenter comme immuable une situation dégoûtante », tous occupés à démontrer que l'« agir humain est d'une infinie stupidité, d'une inutilité désespérante³² ». Et de l'autre côté, la réaction des néo-constructivistes paraît bien faible, comme le reflet inversé du pur *reportage* de l'état présent des choses mis en scène par le *Pop art*. L'*Op art* et le *Pop art* sont pour Argan des phénomènes complémentaires : « d'une part un projet qui ne produit pas de choses et de l'autre des choses produites sans projet : ordre sans réalité, réalité sans ordre³³ ».

Deux figures spéculaires d'un *faire* qui perd progressivement son *artisticité*, et sombre dans une profonde *crise sémantique* : ces questions ont été abordées à l'époque par Dino Formaggio et Emilio Garroni³⁴, qui soulignent la mutation survenue dans les pratiques artistiques, dont l'univers sémiotique ne tolère plus de signifiés *extérieurs*, s'extrait, pour ne plus renvoyer, tautologiquement qu'à lui même parce qu'il est constitutivement incapable de donner une intention au monde. L'œuvre d'art survit, dans le meilleur des cas, en se retranchant dans sa seule valence syntaxique, en se posant comme *absolue différence* par rapport à tout contenu idéal et à toute situation historique déterminée. Argan se contente d'enregistrer cette tendance. Il ne peut toutefois s'installer dans le quiet règne de la syntaxe, il n'accepte pas les *œuvres d'art sans le monde*, parce qu'il refuse l'idée d'un monde désormais dépourvu de projet artistique.

Architecture et idéologie

Selon Argan, on observe la même oscillation - entre des projets sans monde et des choses sans projet - dans l'architecture, discipline artistique qui ne permet pourtant pas d'échapper à la question du rapport avec le contexte historico-social. Bien avant la protestation des *radicals*, héritiers de la culture *pop*, Argan isole deux polarités fondamentales qui structurent le débat architectural, et qui se répèteront sous des formes différentes au cours des décennies suivantes : d'un côté la *recherche technique pure* des premières mégastructures, et de l'autre la fuite en avant dans les évolutions formelles et stylistiques. Le structuralisme technique, dit Argan, contracte « toute une ville en un seul édifice, et bloque ainsi, pour sa durée, son développement historique³⁵ », en

³² ARGAN G. C., *Progetto e destino*, op. cit., p. 50-51.

³³ *Ibidem*.

³⁴ FORMAGGIO D., *L'idea di Artisticità*, Milan, Ceschina, 1962 ; GARRONI E., *La crisi semantica delle arti*, Rome, Officina, 1964 ; Cf. ARGAN G. C., *Progetto e destino*, op. cit., note 2, p. 71.

³⁵ ARGAN G. C., *Progetto e destino*, op. cit., p. 53.

définissant le *projet* comme un programme destiné à réaliser un mode de vie déterminé, donné *a priori* comme optimal, *standard*. Les recherches stylistiques, à l'inverse, y compris celles du dernier Le Corbusier à Ronchamp ou celles de Frank Lloyd Wright, retravaillent des formes tragiques ou organiques dans une quête désespérée de valeurs humaines, qu'elles tentent de retrouver en sautant à pieds joints et avec des nostalgies régressives par dessus la question sociale³⁶.

Mais dans l'une et l'autre de ces lignes de pensée, *les objets d'architecture* entrent en crise : dans un cas parce qu'ils se réduisent à des produits fonctionnels pour un stade déterminé du développement social, considéré de manière statique et pérenne ; dans l'autre parce que, précipitées hors de l'espace social, les *choses* de l'architecture se dévaluent au point qu'il devient nécessaire par la suite de les investir de « contenus *spirituels*, et bientôt religieux³⁷ ». L'explication que l'on peut donner à la crise de l'objet est fondamentalement *politique*. C'est, pour Argan, la société néocapitaliste qui a mis en crise les objets de l'architecture, d'une part parce qu'elle les a soumis aux impératifs de la culture de masse, de la propagande, du *marketing*, de l'imaginaire au service de la consommation, et de l'autre parce qu'elle a dissous son autonomie dans la planification :

« L'objet – écrit Argan en des termes qui annoncent une bonne part des recherches de Tafuri – s'est décomposé en chose et en image, en fait et en projet. La spécificité et la limite de l'art moderne, particulièrement visible dans le dessin industriel, est précisément [...] la dualité du fait et du projet. [...] Le projet cherche en vain, par sa composante utopique, à compenser l'inertie et la banalité du fait. La seule possibilité de sauver quelque chose de l'expérience [...] consiste donc à réifier le projet, à le constituer en objet, à le proposer non pas déjà à l'espérance mais à l'intentionnalité humaine motivée³⁸. »

Pour *réifier* le projet, pour en faire une *chose*, un agent dans le monde, il faut retrouver des marges d'évaluation critique, en partant du constat de fait que l'architecture est désormais essentiellement un *plan*, un *programme de projets urbanistiques*. Il ne sert à rien de continuer à incriminer les « énormes ensembles érigés par la spéculation immobilière », il ne sert à rien de perdre son temps en considérations esthétiques ou stylistiques : « l'objet du jugement, ce doit être le plan : non pas comme virtualité, comme phase initiale ou comme préfiguration de l'œuvre, mais comme réalité esthétique, comme œuvre autonome³⁹ ». Plus d'*objets*, donc, mais des *plans* urbains, dans leur opérativité concrète ; plus de compensations utopiques, mais des analyses de la constitution matérielle des objets de l'architecture dans le corps de la métropole et de sa mécanique institutionnelle.

³⁶ *Ibid.* p. 54.

³⁷ *Ibid.* p. 55.

³⁸ *Ibid.* p. 58.

³⁹ *Ibid.* p. 59.

Argan en arrive en somme à concevoir *l'achèvement* de l'architecture dans l'urbanisme comme une *donnée* de départ, désormais irréversible, de l'architecture rationnelle. Il va jusqu'à déceler dans cette référence à la société la *raison interne de la forme architecturale moderne*, ce qui revient à la définir implicitement comme un *programme politique*, en divisant son cycle historique en deux parties distinctes : d'une part, les constructions classiques dont le fondement géométrique reflète les formes naturelles et les lois de l'univers, et de l'autre les architectures du XX^e siècle, dont la géométrie est représentative de la structure logique de la conscience historique. Et il finit par une réflexion d'une importance capitale pour la suite de notre propos :

« Il ne suffit pas d'affirmer que l'intérêt des architectes rationalistes ne se portait pas sur la nature mais sur la société ; à cette considération indéniablement exacte, il convient d'adjoindre l'examen de l'attitude qu'ils ont adoptée vis-à-vis de la société, en partant de l'affirmation que celle-ci ne peut plus être en rien analogue à ce qu'a été l'attitude des classiques vis-à-vis de la nature⁴⁰. »

Il est vrai, concède Argan, que les représentants les plus éminents du Mouvement Moderne ne sont pas parvenus à pousser l'antinomie entre nature et société jusqu'à ses conséquences ultimes. Ils ont cherché dans le monde historique des lois de transformation qui auraient la même constance que les lois de la nature. Au vu des progrès de la science et de la technique, ils ont cru qu'il serait possible de modifier la société grâce à des « processus analogues à ceux qui président à la transformation de la matière et des formes naturelles⁴¹ ». Mais en aucun cas, la leçon du rationalisme ne peut être réduite à d'ingénues prophéties politiques, à une ingénierie des âmes, à des élans utopistes vers l'avenir. Les maîtres du Mouvement Moderne ont eu, plutôt, vis-à-vis du monde historique, une approche *idéologique* connotée par l'amertume et le désenchantement :

« Le mouvement architectural entre les deux guerres – écrit Argan – n'est en rien lié à une systématique rationaliste (dont, du reste, on ne trouve pas trace dans les autres domaines de la culture), mais à une problématique flagrante du comportement humain, à une situation de lutte politique très âpre : et il y occupe, justement, un poste si avancé, une fonction si active, qu'on en vient à se demander comment cette architecture n'a pas été qualifiée, plutôt que de rationnelle, de *radicale*. [...] Elle constitue en effet un élément non subsidiaire de ce *réformisme bourgeois* qui, avec la radicalisation progressive du libéralisme au XIX^e siècle, entre en contact avec les questions idéologiques et l'action politique socialistes, en intégrant certaines de ses exigences, mais en se posant également comme une alternative à la croissante poussée révolutionnaire des classes laborieuses⁴². »

⁴⁰ *Ibid.* p. 83.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.* p. 85.

L'idéologie des architectes a pris en charge cette fonction de traduction dans le champ libéral de questions et d'exigences issues du socialisme le plus radical, ce qui a permis de fait au capitalisme de dépasser certains niveaux de développement en *interprétant* les poussées révolutionnaires des classes laborieuses dans des termes compatibles avec le rapport social existant. Et l'adjectif « technique », que les architectes ont utilisé de manière prépondérante pour qualifier leur rapport avec le grand capital ne signifie plus rien dès lors qu'on admet que, dans les sociétés développées, la figure du *technicien* est indispensable « à l'exercice d'une fonction de direction, et par conséquent d'une fonction politique⁴³ ». La faillite de l'architecture rationaliste, dont on débat déjà largement dans les années 1950 en Italie, doit donc être imputée, selon Argan, à une « évaluation erronée de la situation de fait de la bourgeoisie européenne⁴⁴ ».

« Aux détenteurs de grands capitaux, qui comptaient sur les techniciens pour accroître leur richesse et leur pouvoir, les techniciens répondent en démontrant que la bourgeoisie ne pourra survivre que si elle est en capacité de se transformer : et il ne lui suffira pas non plus de limiter ou de revoir ses privilèges de classe, elle devra se constituer au contraire comme non classe ou comme interclasse, et agir comme un facteur de médiation au service de l'inévitable évolution d'une société hiérarchique à une société fonctionnelle sans classes. Ainsi, au moment même où les architectes se déclaraient apolitiques, ils adoptaient une position clairement politique⁴⁵. »

Évaluations erronées, ingénuité idéologique, réformisme radical sont au fondement de l'indubitable faillite politique du Mouvement Moderne. Mais Argan n'en conclut pas pour autant que cette leçon doit être abandonnée. Le *réformisme bourgeois* des architectes, s'il est clairement situé à l'intérieur de la lutte de classe, fonctionne par ailleurs comme une autocritique sur le champ même de la bourgeoisie, dont la *condition de fait* a été évaluée ingénument par la culture rationaliste. L'engagement politique des architectes et des artistes tel qu'il s'est exprimé au début du XX^e siècle répond à une *nécessité historique* qui traverse tout le champ de la culture européenne depuis le début du XVIII^e siècle. Depuis lors et jusqu'à nos jours, l'art et au-delà toute la pensée de la civilisation moderne est fondamentalement caractérisé par la « vive, et souvent terrible opposition entre les institutions et une critique qui tend à les détruire pour les renouveler⁴⁶ ». Engagement des intellectuels et fonction réformiste coïncident, au moins depuis le premier âge des Lumières : « La limite de cette culture ne réside certainement pas dans son caractère politique marqué, mais dans la clarté et la résolution insuffisantes de sa vocation politique. [...] Abstraction et utopisme

⁴³ *Ibid.* p. 86.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.* p. 88.

ne sont pas l'apanage du programme social de l'architecture, ils caractérisent toute une situation culturelle⁴⁷ ». Tels sont les traits fondateurs du *projet moderne, progressiste et bourgeois*.

Argan ne se résout en aucun cas à dépasser cet horizon culturel. Il s'agit plutôt pour lui de redéfinir les marges de manœuvre à l'intérieur du projet, en récusant les mythes qui, d'une situation historique dominée par la technique et la raison calculatrice, prétendent faire un *destin*. Car l'appareil technologique industriel est dépourvu de la composante *critique* qui a été la caractéristique fondamentale du projet moderne, le noyau interne de cette *artisticité de l'art* qu'Argan entend défendre. C'est donc ce projet qu'il s'agit avant tout d'affirmer, en tant que pratique entièrement consciente et responsable qui « tisse sa trame frêle et claire dans le brouillard tourbillonnant, et le dissipe⁴⁸ ». L'idée de projet que porte Argan est celle d'une « défense active de la vie sociale⁴⁹ » contre les forces qui dévoient la planification au profit des intérêts particuliers de la rente, de la spéculation et de l'exploitation. Projeter, c'est planifier une « réforme de la structure du réel », « une distribution, une mesure et une qualification différentes de l'espace⁵⁰ » contre l'anomie catastrophique du néo-capitalisme.

« Il y a – conclut Argan – dans l'activité de projet artistique, un sens, un intérêt, une passion de la vie, qu'on ne trouve pas dans la logique inacceptable de l'activité de projet technologique : cette activité de projet qui s'autogénère par déductions successives, en ignorant l'alternative de mort qui accompagne toute action morale, court par conséquent le danger permanent de franchir, sans même s'en rendre compte, la limite de la vie. Et elle l'a franchie, en effet : de progrès en progrès, elle en est arrivée à programmer la mort⁵¹. »

Comme on le voit, Argan a l'intuition de la nécessité de critiquer le progressisme technologique ; et pourtant, il reste arrimé à la logique de la planification centralisée, orientée par des techniciens-intellectuels et fondée sur le pouvoir critique de la culture. Il continue donc à se référer au réformisme bourgeois, même si les formes de plan qu'il propose désormais ont définitivement abandonné tout reliquat de naturalisme positiviste, et en cela ne compromettent ni ne préfigurent le futur. Argan, anticipant ainsi une bonne part du débat architectural italien – conçoit le plan comme un projet artistique, une œuvre d'art, *in fieri*, un *work in progress*, un code ouvert de signes, encore capables toutefois de donner forme à l'ensemble social. Le *projet moderne, réformiste, rationnel, animé d'une intention politique, est un destin qui se joue contre le fatum technologique*, et Argan ne pourra jamais envisager d'autre possibilité que celle-là puisque ce serait, de son point de vue, ouvrir les portes à une incontrôlable régression historique :

⁴⁷ *Ibid.* p. 89.

⁴⁸ *Ibid.* p. 63.

⁴⁹ *Ibid.* p. 70.

⁵⁰ *Ibid.* p. 60.

⁵¹ *Ibid.* p. 70.

« Dans ce cas, il faudrait avoir le courage d'en tirer les conséquences ultimes : nier que la culture moderne soit liée à la tradition des Lumières, nier que la rationalité soit la caractéristique même de la pensée et de l'action humaine, se réfugier une fois de plus dans le domaine des « vérités intouchables » et accepter les préjugés et les « idoles » dont de telles « vérités » ne peuvent en aucun cas être séparées⁵². »

Argan s'arrête là. Et il ne changera jamais de position, même devant d'évidents retournements politiques et culturels qui auraient pu lui suggérer la nécessité de mettre à l'épreuve ses présupposés politiques. L'obstination avec laquelle il défend le projet moderne – même comme *compensation psychologique face à un monde méconnaissable, mythe amer et tragique, ultime carte que l'on joue sachant qu'on va perdre* – signale, à bien regarder, une dernière tentative pour conserver à l'intellectuel son rôle dans la direction générale du développement capitaliste, conformément à la leçon de Walter Gropius.

« La dernière idée de Gropius – écrit Argan – est l'idée d'un art qui *takes command* sur la mécanique pure. Il avait commencé son activité d'artiste à un moment où l'art était une prérogative de classe, [...] un instrument aux mains de la direction politique de la bourgeoisie [...]. Il a soutenu alors que l'art devait se réformer à travers l'industrie qui était à l'avant-garde du progrès [...]. Puis les positions se sont inversées : le monde a attendu en vain le bonheur promis par la *civilisation machiniste*, il n'a reçu que massacres et misères. L'industrie s'est révélée aussi être une prérogative de classe, un instrument de domination et d'oppression, une force morcelante et destructrice, une résistance au progrès vital. Mais rien ne sert de prétendre revenir à une nature perdue pour toujours : l'industrie devra se régénérer à travers l'art et, par son entremise, reconquérir une dimension humaine⁵³. »

Mais à l'inverse, dans les années 1960, les artistes et les architectes ressentent fortement le besoin de nouvelles ouvertures dans leur rapport à la réalité, à l'actualité, à l'industrie, au *design*, et aux circuits de la communication et de la consommation. Ils prennent confiance dans les pièges tendus par le marché et par un système culturel nouveau qui commence à peine à se structurer. Les transformations contextuelles commencent à gagner la substance même du travail artistique, mais elles ont aussi une incidence évidente sur le rôle de la critique. La réaction d'Argan devant cet état de fait est paternaliste et moraliste : en intellectuel, il mobilise les critères de la haute culture pour évaluer l'intégrité de la relation entre art et société. Et il s'arrange plutôt bien de l'invololution de la critique d'art, toujours moins encline à l'engagement militant, toujours plus retranchée dans la recherche esthétique, ce qui l'autorise à dialoguer avec le présent sans jamais en condamner les principes.

⁵² ARGAN G. C., *Walter Gropius et le Bauhaus*, op. cit., p. 164 [trad. modifiée].

⁵³ *Ibid.* p. 160. Cf. ARGAN G. C., Gropius e la metodologia, in *Civiltà delle macchine*, II, 2, 1954, p. 40-42.

Dans ce contexte, Argan est pratiquement le seul parmi les critiques d'art (il est en cela bien plus proche des orientations qui prévalent dans la critique architecturale) à afficher une déontologie éthico-normative aux tonalités prescriptives. Son idéal reste l'intellectuel qui, par son action dans des institutions centralisées, coordonne et contrôle le développement social et promeut des formes culturelles progressistes et démocratiques. Il tentera tout au long de sa carrière de se tenir à ce programme, même s'il lui faudra pour cela couper les ponts avec la réalité qui lui tenait tant à cœur, et camper sur des positions d'arrière garde. Il sera, à cet égard, l'objet de bien des polémiques. On n'en retiendra ici qu'une seule : dès 1963, Carla Lonzi porte une violente attaque contre les positions d'Argan, en employant des mots très durs : « si le critique – écrit-elle – habitué aux privilèges de l'institution, a l'illusion d'une voyance et d'une faculté particulière de coordination des données du réel, il accomplit un geste à la fois angoissé et angoissant⁵⁴ ».

Argan se condamne à ne pas voir, sinon avec angoisse, que l'art et la culture sont désormais totalement pris dans le réel, que l'artiste et l'intellectuel, de guides qu'ils étaient, sont devenus de simples acteurs sociaux, conscients certes de la menace rampante que constitue l'intégration dans le marché de la culture mais pas pour autant incapables de se mettre en quête d'un souffle critique et des pratiques innovantes. L'intellectuel idéaliste, au contraire, et avec lui une bonne partie de la culture architecturale italienne, est convaincu qu'un tel espace n'existe pas. Le néo-capitalisme ne détruit pas l'art, il l'assujettit, il l'utilise à ses propres fins : « le gavage – dit Argan – d'informations à flux continu l'oblige à produire d'énormes quantités d'images destinées à la consommation immédiate ; il l'arrache au *faire* éthique pour l'intégrer au mécanisme du *faire* technologique⁵⁵ ». En renonçant au *projet*, l'art abandonne une partie de sa valeur historico-politique, et se concède au mieux un opportun esprit de révolte, d'obstructionnisme, ou de contestation.

Pour généreuse qu'elle soit, la proposition d'Argan manque de souffle. Tafuri le comprend et, pour cette raison, il ne s'en appropriera les prémisses que pour en pousser les conclusions jusqu'à leurs ultimes conséquences. La fin du parcours d'Argan montrera d'ailleurs l'impossibilité de camper sur de telles lignes de résistance, puisqu'en 1973, il abandonnera la critique militante pour se consacrer à une critique purement académique – et on peut sans doute dire la même chose de Bruno Zevi qui, en 1968, quittera l'université, bouleversée par la contestation étudiante.

⁵⁴ LONZI C., *La solitudine del critico*, in *Avanti !*, 13 décembre 1963.

⁵⁵ ARGAN G. C., s.t., in *VI Biennale d'arte della Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'immagine, Catalogue de l'exposition*, Venise 1967, p. 16.

« Ou bien je peux faire de l'histoire – dit Argan en 1973 – parce que le phénomène se donne comme un fait qui exige d'être interprété, parce qu'il pose un problème de valeur ; ou bien je ne peux pas, et alors je n'ai que deux voies : celle du prophète qui fantasme le futur, ou celle de l'archéologue qui fouille le passé. Au pied du mur, je choisis – et je le proclame – la voie de l'archéologue⁵⁶. »

On voit bien que, dans ces passages, se dessine déjà tout le programme de recherche auquel se consacrera Tafuri entre 1968 et 1980. *Teorie e Storia, Progetto e Utopia*, les différentes recherches sur la métropole aux États-Unis, en URSS et dans la République de Weimar, jusqu'au tournant de *La Sfera e il Labirinto*, trouvent ici leur anticipation, leur horizon thématique de référence et le point de départ de leur opération critique. Deux générations se font face, celle d'Argan et celle de Tafuri, et elles ne parlent plus la même langue. Entre elles, il y a 1968, année cruciale où un monde s'effondre, emportant avec lui les mythes et les figures de la culture, et où un monde nouveau, en jouant des coudes, tente de voir la lumière.

⁵⁶ ARGAN G. C., Funzioni e difficoltà della critica, in A. BONITO OLIVA (dir.), *Critica in atto. Quaderni degli Incontri internazionali d'arte*, 1973, p. 15.

DEUXIEME PARTIE

Langage et réalité en Architecture

Manfredo Tafuri et l'architecture absolue

Les années qui précèdent immédiatement 1968 constituent pour Tafuri, et pour l'architecture italienne, un moment de rupture décisive. En 1966, paraissent trois livres qui vont faire date : *Il territorio dell'architettura* de Vittorio Gregotti, *L'architettura delle città* d'Aldo Rossi et *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi⁵⁷; *Teorie e Storia dell'architettura* suivra, deux ans plus tard. Pour comprendre ce qui est en jeu, il suffit, à en croire Giovanni Damiani, de prêter attention aux premières lignes du texte de Venturi : « L'architecture que j'aime se fonde sur la richesse et l'ambiguïté de l'expérience moderne. [...] Les architectes ne peuvent plus se permettre de se laisser intimider par le moralisme puritain du langage de l'architecture moderne orthodoxe⁵⁸ ». Le moderne, en somme, est devenu *étroit, limité, et limitant pour la pratique du projet*. Et en effet, les ouvrages sus-mentionnés se veulent – écrit encore Damiani – des « expérimentations paradigmatiques de possibles manières de se rapporter à une crise de la modernité que les bouleversements survenus au cours du temps ont rendue désormais complètement évidente⁵⁹ ».

L'originalité de Manfredo Tafuri, avec *Teorie e Storia* et les articles publiés sur *Contropiano* entre 1969 et 1971, réside dans le fait qu'il tente de porter son regard au-delà de la crise du rationalisme, en menant de front la polémique contre les deux avant-gardes – point de vue qu'il partage avec Argan mais aussi avec Fortini et Asor Rosa. Ces textes n'en sont pas moins des réactions aux questions posées par Giulio Carlo Argan : comment préserver une fonction critique pour l'intellectuel-architecte ? Quel type de travail intellectuel peut concrètement se refuser à collaborer avec le régime de réduction systématique de l'homme à la sphère économique généré par le néo-capitalisme, sans pour autant fuir la réalité, ou trouver refuge dans des mythes, des nostalgies ou des utopies ? Quel langage artistique peut résister au destin catastrophique qui semble avoir affecté la trajectoire du projet moderne ? Comment faire face à la *crise sémantique et*

⁵⁷ GREGOTTI V., *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966, ROSSI A., *L'architettura delle città*, Padova, Marsilio, 1966, VENTURI R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Moma, 1966.

⁵⁸ VENTURI R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit., [Trad. it., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo, 1980, p. 16].

⁵⁹ DAMIANI G., *Guardare (oltre) la crisi*, in BIRAGHI M., DAMIANI G. (dir.), *Le parole dell'architettura*, op. cit., p. 117-118.

politique de l'objet architectural ? En quel sens la littérature artistique et l'analyse théorique de l'architecture doivent-elles changer ?

Tafuri tente de répondre à cette série de questions selon deux approches distinctes : dans *Teorie e Storia*, la *crise de la modernité* est abordée essentiellement dans son rapport avec la question des langages artistiques et de leur subsomption au circuit de la communication et de la consommation – on pourrait dire : avec un regard d'historien de l'art qui tient ensemble l'analyse épistémologique et l'esthétique ; tandis que dans *Progetto e Utopia*, le même champ thématique est découpé de manière plus directement politique, en partant du rôle joué par les idéologies architecturales depuis le XVIII^e siècle, pour identifier ensuite les fonctions que le développement capitaliste a soustraites à l'architecture. Dans les deux cas, pourtant, l'histoire de l'architecture du XX^e siècle est lue comme un chapitre de la grande culture bourgeoise. Pour les opéraïstes, on l'a vu, le *réformisme* appartient à cette position de classe, il est l'équivalent politique de la *critique culturelle* qu'une partie de la bourgeoisie a opposée à la modernisation capitaliste et à ses modèles sociaux. On pourrait dire que Tafuri analyse l'attitude des architectes du XX^e siècle comme l'une des formes du *Kulturpessimismus* qui, à la fin du XIX^e siècle, a maintenu les mandarins de la culture dans une sorte d'équilibre instable, suspendus entre l'adhésion aux valeurs de la modernisation capitaliste et le refus de ces valeurs. Ces questions, comme on sait, occupent une place particulièrement importante aussi bien dans le libéralisme critique de Max Weber que dans la révision du marxisme engagée par Walter Benjamin⁶⁰ – deux références essentielles pour Manfredo Tafuri. L'architecture, donc, la grande architecture – celle de la tradition savante – est pour Tafuri une des formes de la *critique culturelle de la modernisation*, elle implique par conséquent que la figure de l'architecte occupe une position particulière dans la division du travail.

Les années 1960 sont le moment où l'urgence s'impose de vérifier l'efficacité concrète de cette position, et d'en tirer un premier bilan sur l'état de santé de la discipline – ce qu'avait pressenti Giulio Carlo Argan en parlant de *crise de l'objet*. Mais que signifie exactement cette *crise de l'objet* ? Comment et quand est-elle survenue et en quoi est-elle décisive pour le rôle et pour la fonction du travail architectural ? Pour Argan – et il en sera longtemps de même pour Tafuri – la *villa* et le palais patricien, le temple, le mausolée, c'est-à-dire les objets fondamentaux de l'architecture classique et néoclassique, sont certes dirigés vers la ville, mais ils peuvent aussi être pensés indépendamment de leur contexte, puisqu'ils tirent leur rationalité des lois de l'univers. L'architecture qui voit le jour au XV^e siècle est essentiellement constituée d'objets qui ordonnent *par eux-mêmes* l'ensemble urbain, dans la mesure où leur esthétique est issue des lois de la *raison*

⁶⁰ Cf., LÖWY M., *La cage d'acier. Max Weber et le marxisme nébérien*, Paris, Stock, 2013, LÖWY M. (dir.), *Max Weber et les paradoxes de la modernité*, Paris, Puf, 2012 et LÖWY M., *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, Paris, L'éclat, 2014.

naturelle. Pour les hommes de la Renaissance, la *ville*, *l'histoire* (au sens du présent historique, du *vécu*, de l'expérience directe de la dimension urbaine) sont fausses, irrationnelles, chaotiques – tandis que la *nature* et la *raison* sont « vraies » et valent donc comme *critique de la réalité*. Nous étudions la coupole de Brunelleschi comme un *objet singulier*, nous analysons les techniques de sa construction et ses valeurs spatiales intrinsèques, même si l'espace réel et effectif de cet objet est la ville – encore médiévale – de Florence, que la coupole entend mettre à *genoux*, à laquelle elle compte imposer une logique nouvelle, le nouvel ordre qui émane d'elle.

« Les *objets* architecturaux de Brunelleschi – écrit Tafuri dans *Teorie e Storia* – autonomes et absolus, étaient destinés à intervenir dans les structures de la ville médiévale en bouleversant et en modifiant les significations. L'autosuffisance symbolique et constructive de la nouvelle spatialité tridimensionnelle irradiait par elle-même, en conférant à l'espace urbain une valeur d'ordre rationnel [...]. La ville préexistante [est] une structure labile et disponible, prête à changer de signification globale une fois altéré l'équilibre de la narration romano-gothique par l'introduction d'*objets* architecturaux compacts. [...] On s'explique alors pourquoi ni Brunelleschi ni Alberti ne ressentent le besoin de codifier des utopies urbanistiques. L'organicité rigoureuse de l'espace perspectif est en effet affirmée, au début de l'humanisme, comme une vérité nouvelle et polémique, qui se suffit à elle-même. Les architectures qui se rangent autour des postulats rationnels se mesurent et rivalisent avec les tissus urbains préexistants. Il n'est pas nécessaire d'élargir à la ville entière la coordination unitaire de l'espace puisque les architectures prétendent elles-mêmes démontrer leur capacité à réverbérer leurs qualités rationnelles sur les tissus polystratifiés du Moyen-Âge⁶¹ ».

C'est précisément, pour Tafuri, avec l'apparition de ces *objets singuliers* que s'invente une partition de l'univers de la production qui rend nécessaire la figure de l'intellectuel-architecte, capable en un seul geste de : trouver des solutions nouvelles, du point de vue technologique, aux questions de construction ; rationaliser *les techniques et les moyens de production* ; briser *la continuité de l'organisation collective du chantier traditionnel*. L'architecte, en somme, en tant qu'intellectuel, est en mesure de rassembler sous une compétence unique « le processus intégral de la création formelle et du programme technologique » en faisant surgir « impétueusement le modèle actuel de la division du travail social⁶² ». Fort de sa position hiérarchique, il *infiltré* la production technologique avec les qualités de la raison naturelle et il *informe* les structures construites avec les valeurs culturelles de l'humanisme civil. Il y a donc d'une part la *raison* et la *nature*, et de l'autre la ville historique : et le rapport entre ces deux systèmes est interprété par l'architecte démiurge, l'humaniste intégral qui veut et peut *donner un ordre* au monde historico-social.

⁶¹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 19.

⁶² TAFURI M., *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux réformes*, Paris, Bordas, 1981, p. 8. [3^e ed. it., *Architettura dell'umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1980].

« La révolution accomplie à l'intérieur des rapports de production – écrit Tafuri – est la réponse la plus conséquente que l'architecture pouvait donner à l'idéologie humaniste. L'architecte, en tant qu'intellectuel [...] revendique l'autonomie de son rôle et se porte à l'avant-garde des nouvelles classes au pouvoir. [...] Pour s'en tenir au strict terrain du langage de l'architecture [...], Brunelleschi [accomplit] une révolution radicale. [...] Le recours à l'Antique, l'invention technologique, la perspective comme moyen de représentation de l'espace, sont les éléments d'un code figuratif unique, d'une nouvelle structure linguistique, d'un nouveau mode d'intervention sur le théâtre des actions humaines, destinés à dominer pendant plus de quatre siècles l'art occidental⁶³. »

En synthèse : le langage classique de l'architecture est composé d'architecture *absolues* – c'est là qu'est l'enjeu – parce que telle est la *raison* qui les illumine. Le caractère *politique* des *fabriques dérive* donc de la nature universelle de la raison qui en inspire les formes et les structures, et qui doit se *réaliser* en tant que force civique. L'opération humaniste, pourtant, ne s'arrête pas là. Le code linguistique de Brunelleschi et d'Alberti, pour s'affirmer, éprouve la nécessité d'*inventer* sa propre tradition : c'est ainsi, dit Tafuri, que, dans l'histoire disciplinaire de l'art de construire, naît la première tentative d'« actualisation des valeurs historiques, comme pour traduire un temps mythique dans le temps présent⁶⁴ ». Les *mots antiques* sont chargés du caractère impérieux des *actions civiles*, ce qui contribue à renforcer l'autorité de l'architecte dans la division du travail technique.

« Cela peut sembler paradoxal – remarque Tafuri – mais l'opération de Brunelleschi n'a pas tant pour résultat l'enracinement de l'histoire dans le projet architectural que sa *déshistoricisation*⁶⁵ ». La philologie de Brunelleschi et d'Alberti est plus littérale que réelle. L'appel à l'antique est *philo-logique*, il est amour d'une logique, il sert davantage à imposer une forme de raison qu'à reproduire des morphologies passées ou à historiciser le tissu gothique ou médiéval de l'environnement construit. Si l'architecture ne s'attache à aucun *exemplum*, elle utilise en revanche l'exemple antique pour *construire* une nouvelle réalité, pour enraciner un nouveau langage qui est celui de la science et de la technique. L'architecture classique, dit Tafuri, « brise la continuité historique des expériences figuratives, parce qu'elle prétend *construire*, de manière autonome, une nouvelle histoire⁶⁶ ». Argan avait montré que cette tendance, en s'approfondissant, acquiert des caractères non hypothétiques, qui se stabilisent au début du XVIII^e siècle, lorsque l'esthétique se divise en deux courants : l'un voué à l'exaltation du principe d'autorité de l'État monarchique, l'autre poussé par la *fronde bourgeoise*, anti-absolutiste et laïque⁶⁷.

⁶³ *Ibid*, p. 9-10.

⁶⁴ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibid*, p. 20.

⁶⁷ ARGAN G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 88.

« Le dilemme qui se dessine alors – écrit Argan – n’est pas même entre l’art religieux et l’art laïc, mais entre l’art conservateur, qui prend pour fondement les grandes valeurs constituées et en fait le contenu éternel de sa beauté formelle, et l’art progressiste, qui s’inscrit dans le processus continu de transformation, de détermination et de dépassement des valeurs. Cette vive et souvent dramatique opposition entre les institutions et une critique qui vise à les détruire pour les renouveler, ou entre une transcendance dogmatique et un transcendantalisme tendu, n’est pas l’apanage de l’art : elle caractérise toute la pensée, toute la civilisation moderne⁶⁸. »

L’art – et l’architecture plus qu’aucun art – serait en somme une critique transcendante des institutions, une « anxieuse aspiration à la forme géométrique dont il s’approche⁶⁹ », une métaphore de la claire force de la raison humaine. C’est de là que viennent son autonomie, mais aussi le rôle et la fonction des architectes qui sont d’autant plus libres qu’ils parviennent à imaginer de nouvelles expérimentations critiques à l’égard du canon institutionnel. Au fil du XVIII^e siècle, et plus tard avec l’architecture combinatoire du début du XIX^e, les valeurs idéologiques inhérentes à la *récupération anti-historique de l’antique* deviennent petit à petit plus explicites parce qu’elles sont toujours plus directement filtrées et sélectionnées « à la lumière de la *Raison*⁷⁰ ».

« L’anti-historicisme des avant-gardes modernes – écrit Tafuri – n’est donc pas le résultat d’un choix délibéré, mais l’issue logique d’une histoire qui a pour épicerie la révolution brunelleschienne et qui tire ses fondements du débat qui a agité pendant plus de cinq siècles la culture européenne⁷¹. »

Et pourtant, c’est précisément cette dette à l’égard d’une culture séculaire qui fera apparaître la faiblesse de l’approche avant-gardiste. Ou tout au moins faudrait-il pour Tafuri conclure de leur échec qu’un changement décisif a eu lieu. On ne peut pas, en effet, et on se trompe lorsqu’on le fait, analyser les architectures du XX^e siècle avec les mêmes lunettes que celles qui nous servent à évaluer le code classique. Car Argan et Tafuri soulignent que dans le langage classique de l’architecture, c’est la parfaite *sphère de la raison*, indépendante de l’histoire, qui définissait les paramètres fondamentaux aussi bien des techniques d’édification que de l’esthétique des bâtiments. Et cette même raison, non seulement était capable d’émettre des messages politiques, mais elle garantissait également la prééminence du rôle intellectuel de l’architecte humaniste sur les autres fonctions sociales. Pourtant, au cours des XIX^e et XX^e siècles, la *raison critique* et la *raison institutionnelle* tendent peu à peu à se confondre. L’architecture

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 36.

⁷¹ *Ibid.* p. 40.

est dès lors contrainte à *descendre aux enfers de l'Histoire*, à se plier à l'ordre du monde et à trouver sa vérification en fonction de paramètres désormais accidentels et multiples. Les architectures *absolues*, dès la période romantique, doivent dissoudre leur *organicité idéale* dans le particulier, dans le contingent, dans le mondain, dans l'objectivation de l'idée : c'est à ce sujet, note Tafuri, qu'Hegel parlera de *mort de l'art*. « Ce qui meurt en substance pour Hegel – écrit Tafuri – c'est l'art comme institution supra-individuelle, comme communion immédiate avec l'univers⁷² ».

Quand l'art se dissout dans le monde, le « problème architecture » *se dissout* dans la ville. Le rapport entre architecture et histoire s'inverse, au point que la ville, la société, la politique absorbent intégralement le travail de l'architecte. L'urbanisme absorbe l'architecture. Cela signifie que l'objet architectural est traversé, déterminé, dépassé par la dimension collective et sociale. Comment justifier alors l'anti-historicisme et les stratégies anti-urbanistiques de l'architecture moderne ? Comment conserver l'espace de liberté d'action et de conception qu'avait ouvert à l'architecte la révolution humaniste ? Si, dans le paradigme classique, l'art fonctionnait comme un filtre entre la raison universelle et le chaos mondain, le seul rempart contre la dissolution de l'art réside à présent dans la pleine rationalisation des processus créatifs. L'architecture, comme l'avait écrit Argan, tente de « traduire en figures la structure de la société, de dessiner et de construire l'espace de son existence, qui est l'espace et la raison formelle de l'architecture⁷³ ».

Dans son cheminement *vers une architecture nouvelle*, le Mouvement Moderne trouve l'*urbanisme*, parce que *la société prend la place du système de l'univers*. Le célèbre slogan de Gropius, *de la cuillère à la ville*, doit être ici inversé, car sa logique est inverse : les architectes rationalistes ont tenté de définir leurs programmes artistiques, *de la ville, ou du territoire, à la cuillère*. C'est la métropole – le monde de la vie et non plus l'espace de la nature – qui détermine les *fonctions* qui structurent les architectures. C'est la raison pour laquelle les architectes transposent le projet en *programme technique* de planification sociale, ou encore *condensent la ville en un seul édifice*, comme dans le cas des mégastructures. En orientant ainsi leur regard – du macrocosme social au microcosme individuel – ils tentent de se maintenir dans une position déterminante vis-à-vis de l'univers industriel et métropolitain.

Politique et raison formelle de l'architecture – politique et forme, politique et esthétique – ne font à présent plus qu'un. La vérification du langage rationaliste change d'échelle : l'objet à analyser, comme le disait déjà Argan, c'est désormais *le plan*. Par ailleurs, l'évaluation devient *externe*, elle se plie aux multiples raisons qui sillonnent le monde, elle se perd dans le *labyrinthe* métropolitain, elle se mélange au *projet politique*. Et cela reste valable indépendamment des diverses déclarations d'orientation idéologique – le plus souvent vouées à l'indifférence – des différents maîtres du

⁷² *Ibid.* p. 38.

⁷³ ARGAN G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 116.

modernisme. Le siècle apparaît dès lors comme une énorme querelle entre les différentes interprétations de la modernisation capitaliste qui, littéralement, brise en deux la marche diachronique du progrès social : capital et travail, technocratie et culture, propriété et production de masse, ordre de classe et anarchie du marché. « Les *choses* industrielles – écrit Tafuri – remplacent la Nature du Classicisme, elles se substituent aussi au culte que les Lumières vouaient à l'Homme, et jusqu'à celui de la Raison : ce sont les produits de l'impitoyable logique du Capital, qui a paradoxalement détruit la foi en l'anthropocentrisme⁷⁴ ». Reste un monde de marchandises, un monde, toutefois, non encore pacifié, parcouru par les conflits et les contradictions.

À cette dispute, les architectes se doivent de prendre part, et ils le font en écrivant, au moyen de leur art, un des chapitres les plus importants du réformisme social-démocrate, comme Argan l'a abondamment montré. Le Mouvement Moderne tente de rendre plastiquement, à travers ses différents programmes artistiques, l'idée d'un dépassement autocritique de la société bourgeoise, qui s'opèrerait grâce aux outils de sa culture même. En d'autres termes, remarque Tafuri, on cherche à sauver l'autonomie de l'art et de l'architecture en prenant en charge, *comme protagonistes, les valeurs de la réalité industrielle, en se les appropriant, en les exaltant*⁷⁵ mais à partir d'une position – typique de l'intellectuel humaniste – qui n'a plus désormais aucune épaisseur historique.

« Après l'expérience de la seconde guerre – écrit Argan – la critique de la situation culturelle qui a permis l'apparition et le développement de l'architecture dite « rationnelle » est devenue presque trop aisée : la limite de cette culture tient bien moins à son caractère fortement politique, qu'à la clarté et à la résolution insuffisantes de sa vocation politique. [...] Il est vrai que l'abstraction et l'utopisme ne sont pas l'apanage du programme social de l'architecture : ils caractérisent toute une situation culturelle ; mais il est tout aussi vrai que cette abstraction et cet utopisme sont au fondement de l'insuccès ou du peu d'efficacité de l'intervention des intellectuels européens, aussi généreuse soit-elle, dans la lutte politique⁷⁶. »

Carlo Olmo affirme que l'architecture a tenté au cours du XX^e siècle de se frayer un chemin dans la production de masse, pour résister en tant que discipline critique, pour « revendiquer dans son travail une possible intentionnalité artistique, y compris dans une production sérielle⁷⁷ », en plus de défendre une liberté professionnelle qui soit la « garantie de posséder et de contrôler un art aux limites au moins aussi floues que les *Arts and Crafts*⁷⁸ ». Selon Bruno Zevi la tradition rationaliste répond à cette recherche, en recourant à des *critères de qualité*

⁷⁴ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 42.

⁷⁵ *Ibid.* p. 56.

⁷⁶ ARGAN G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 89.

⁷⁷ OLMO C., *Architettura e novecento. Diritti, conflitti, valori*, Rome, Donzelli, 2010, p. 74.

⁷⁸ *Ibidem.*

puisés dans la tradition *savante*, et en poussant jusqu'à un très haut degré sa qualification technique, ce qui lui autorisait le transfert du *langage poétique* au *langage d'usage*⁷⁹ : ainsi l'architecture pensait avoir accédé à une qualification politique suffisante. Stratégie ambiguë, dira Tafuri, face aux nouvelles conditions de production qui semblaient plutôt devoir mettre en péril l'autonomie intellectuelle des architectes. Leur impréparation idéologique et l'illusion de pouvoir l'emporter sur les raisons du développement en appelant à l'autorité d'une « haute » tradition culturelle, les place à la croisée des chemins : il leur faudra soit s'intégrer dans la société jusqu'à perdre toute fonction critique, soit borner leur ambition à des tâches marginales, politiquement inefficaces, confinées aux évolutions étroites du *design*, du *marketing* et de la *communication*.

Lorsque, par conséquent, Argan écrit dans *Projet et Destin*, que « l'insuccès, sur le plan idéologique, de l'architecture rationnelle est un fait qui peut nous remplir de tristesse, mais qui n'est pas contestable⁸⁰ », il remarque qu'une rupture profonde a eu lieu, et il pressent jusqu'au fond la limite de la tradition de l'architecture rationnelle. La crise de l'objet devient crise d'une fonction intellectuelle. Comme l'a remarqué Olmo:

« Organisation, productivité, standardisation et surtout quantité vont changer sur le plan aussi bien numérique que qualitatif la figure libérale des architectes, et leur travail : la distance à l'œuvre ne sera plus marquée par le geste et légitimée par le contrôle des langages, [...] elle se fondera désormais sur la capacité à organiser un processus dans lequel l'accès aux informations et leur maîtrise acquerront plus de poids que l'œuvre elle-même. Si les architectes [...] ne sont pas confrontés à une *révolution managériale* explicite, c'est avant tout parce que leur incidence sur ce qui se construit dépassera difficilement les 20%. La chance fondamentale qui permettra néanmoins à l'architecte d'éviter une perte précoce de statut réside dans le rôle d'intellectuel qu'il pourra revendiquer et qui lui permettra, bien plus que les techniques, d'incarner une figure sociale et pas seulement professionnelle⁸¹. »

L'architecte du XX^e siècle sait qu'il doit réformer, *donner forme*, à l'ensemble social, ou bien il disparaîtra. Mais lorsqu'il essaye, il échoue. Une fois qu'on a perdu *Metropolis*, ou mieux, une fois démontré que l'*urbain* et l'*histoire* sont plus forts que l'*architectural*, les architectes se réfugient dans l'utopie ou réagissent par l'invective. Invective pratiquée en déconstruisant leur propre langage, en pliant ses morphologies en sculptures tragiques et oniriques, ou en les refermant sur elles-mêmes, dans le silence le plus rigoureux⁸². Comme pour les *mettre à l'abri* de cet espace *extérieur* qui n'a pas voulu céder à la raison formelle et politique de l'architecte.

⁷⁹ Zevi B., *La storia come metodologia del fare architettonico*, Université de Rome, 18.12.1963, Cf. Tafuri M., *Teorie e Storia*, op. cit., p.17.

⁸⁰ Argan G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 85.

⁸¹ Olmo C., *Architettura e novecento*, op. cit., p. 74.

⁸² Argan G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 56-58.

Un projet d'histoire?

C'est de ces présupposés que part Tafuri dans son premier grand texte théorique. Un curieux *livre labyrinthe* qu'il a toujours décrit comme un *jeu polémique* autour du rapport entre critique, histoire et architecture – un jeu que l'auteur, toutefois, *dédie ou adresse avant tout à lui-même*⁸³. Il n'est pas aisé d'identifier, dans un livre comme *Teorie e Storia*, les moments de passage entre une histoire personnelle et l'histoire d'un cycle culturel – mais il est essentiel de le faire si on veut en comprendre l'objet. De quoi parle donc *Teorie e Storia* ? Et quelles sont ses sources ?

Cinquante ans après la première édition du texte, les mécompréhensions de la littérature critique ne se comptent plus⁸⁴. On peut citer, à titre d'exemple, la recension que Y. A. Bois fit paraître dans *Opposition* lors de la publication de l'édition française de 1976⁸⁵. À l'en croire, le livre porterait sur la *relation négative* entre *avant-gardes* et *histoire*, pour se conclure par l'affirmation définitive de l'impossibilité même de concevoir une architecture critique⁸⁶. Mais le texte ne laisse apparaître, ajoute-t-il, aucun véritable centre thématique, et moins encore des *propositions* pour le travail critique et architectural à venir. L'approche tafurienne donne l'impression d'« hésiter entre de multiples possibilités et à la fin, elle les annule toutes [...] comme si, dans l'analyse du *discours sur l'architecture*, l'enseignement de Tafuri avait perdu l'objet architectural même⁸⁷ ».

Cette lecture, évidemment, s'oppose *ab origine* à l'hypothèse que nous tentons au contraire de soutenir ici : *Teorie e Storia* est la première tentative mise en œuvre par Tafuri pour sortir de l'*impasse* – fondamentalement politique – dans laquelle la discipline était enferrée dans les années 1960. Entreprise difficile qui implique une série de dimensions problématiques, toutes liées à l'enjeu de tracer les contours de l'histoire d'une fonction intellectuelle : l'exploration épistémologique du *problème de l'architecture* rouvert par la crise du rationalisme ; la critique des historiographies eschatologiques qui considèrent irréniquement la *modernité* comme un synonyme du progrès, de la beauté, de la qualité ; l'enquête sur les langages artistiques, sur les *revivals* historicistes et sur la question de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art et de la *perte de l'aura*, etc. De ce point de vue, la reconnaissance de la nature *polyphonique* du texte, de son caractère pluridirectionnel et complexe, n'est pas de nature à mettre en péril l'hypothèse de recherche. On ne peut au contraire qu'être d'accord, par exemple avec Thomas Llorens lorsqu'il écrit que « *Teorie e Storia* devrait être regardé comme un *palimpseste*, un document dans lequel les

⁸³ Cf. VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 64.

⁸⁴ Cf. *Being Manfredo Tafuri*, numéro spécial de *ANY*, *op. cit.*, en particulier : HAYS K. M., Tafuri's Ghost, p. 36-41 ; SOLA-MORALES I., Beyond the Radical Critique : Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture, p. 56-60 ; FORSTER K. W., No Escape from History, No Reprieve from Utopia, No Nothing : An Addio to the Anxious Historian Manfredo Tafuri, p. 61-65.

⁸⁵ BOIS Y. A., On Manfredo Tafuri's Theories et Histoire de l'architecture, in *Opposition*, 11, 1977, p. 118-123.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 118.

discours successifs et souvent contradictoires sur la crise sont imprimés les uns sur les autres, lorsqu'ils ne sont pas simplement mélangés⁸⁸ ». Un discours, donc, qui avance sur de multiples plans qui s'entrecroisent, se juxtaposent ou entrent en conflit.

La question, toutefois, subsiste : quelle est *exactement* la question centrale de *Teorie e Storia* ? La critique récente semble ne pas avoir de doutes à ce sujet. Le livre est au point de départ du travail de Manfredo Tafuri, entièrement et unilatéralement voué à redéfinir les modalités du rapport entre histoire et historiographie de l'architecture. En somme : c'est un livre d'épistémologie qui se propose de mettre à jour les critères et les méthodes d'une *écriture* spécialisée – l'histoire de l'architecture, justement – qui s'était exprimée jusqu'ici en termes strictement positivistes, ou avait été exposée par la *critique opérative* – de Giedion à Zevi – à l'assimilation immédiate à la pratique de projet. En bataillant sur les deux fronts – contre la critique architecturale d'une part, et contre la pratique du projet de l'autre – Tafuri défendrait donc l'autonomie des études historiques, l'objectivité du jugement et le détachement de la recherche à l'égard vicissitudes de la profession. En somme, Tafuri prétend écrire des livres, philologiquement et épistémologiquement informés, et doublement polémiques : à l'égard, d'une part, du bavardage des *chiens truffiers* – tout occupés à découvrir de nouveaux styles et de nouvelles tendances pour le marché culturel ; et de l'autre à l'égard de la profession des architectes, agrippés à la défense d'un bastion d'ores et déjà conquis par la logique du marché.

Ainsi, Andrew Leach, par exemple, soutient-il que le livre présente essentiellement une « théorie de l'histoire de l'architecture et de sa production⁸⁹ ». Un texte épistémologique de base, donc, qui inclut également les dimensions plus larges de la critique et de la théorie architecturale, parce qu'il propose de nouveaux modèles et des critères de recherche inédits autour du rôle complexe qu'a traditionnellement joué le « savoir historique dans le critique architecturale⁹⁰ ». L'hypothèse de Leach repose sur le présupposé que les substantifs du titre – *théories, histoire, architecture* – sont antithétiques. Tafuri ne s'occupe pas de *théorie*, dit Leach, et pas davantage *d'architecture* à proprement parler, mais uniquement d'« *écriture* de l'histoire de l'architecture », d'« organisation de la connaissance critique et au service de la critique architecturale⁹¹ ». L'objet du livre, et de l'ensemble de la recherche de Tafuri, est par conséquent strictement *historiographique* et *disciplinaire*, et il se déploie sous deux formes conceptuellement distinctes et parallèles : une *historiographie*, destinée à resituer dans l'histoire toutes les théories de l'architecture, en tant qu'idéologies ; et une *historiologie*, qui consiste en une « théorie de l'histoire de l'architecture, des

⁸⁸ LLORENS T., Manfredo Tafuri : Neo-Avant Garde and History, in *AD Profile*, 51, 6-7, 1981, p. 85.

⁸⁹ LEACH A., *Choosing History*, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁰ *Ibid.* p. 31.

⁹¹ LEACH A., MACARTHUR J., Teorie e storia dell'architettura. Manfredo Tafuri e il momento della teoria, in *Parametro. Rivista internazionale di Architettura e di Urbanistica*, 267, 2007, p. 72.

outils et des tâches de l'historien⁹² ». Marco Biraghi est au fond du même avis lorsqu'il affirme que le texte recèle l'hypothèse originale de la *construction* tafurienne, dont l'axe conceptuel serait *l'histoire comme projet de crise*⁹³. La conception de *l'histoire* à l'œuvre dès *Teorie e Storia* serait, selon Biraghi⁹⁴, inspirée d'un passage du livre de Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*. Il est vrai que Tafuri cite longuement le texte de Gregotti, mais la lecture du commentaire qu'il en donne suffit à infirmer l'hypothèse de Biraghi, qui semble procéder d'une approche complètement superficielle aussi bien de l'ouvrage de Gregotti que de celui de Tafuri.

Dans le paragraphe qu'il consacre à Gregotti, Tafuri traite de la relation problématique entre l'architecture et les données historiques – qui recouvrent ici aussi bien l'environnement préexistant que les notions ou les concepts de la tradition disciplinaire. Plus particulièrement, il montre que la pratique du projet, en Italie à la fin des années 1960, a peu à peu généralisé l'utilisation de la *notion* d'histoire comme *matériau* de l'activité projectuelle. C'est le postulat qui réunit notoirement Gregotti et l'éclectisme incarné par Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Roberto Gabetti, Aimaro Isola et Guido Cannella, et d'autres⁹⁵. Gregotti est appelé ici à témoigner de cette tendance, mais si Tafuri le convoque, c'est plutôt dans le rôle de *celui qui confesse un délit*, avec une extraordinaire lucidité, toutefois, dans sa capacité à énoncer les termes du problème. Un témoignage informé et précis, en somme. Car pour Tafuri, *compromettre* la *notion* d'histoire avec la pratique du projet revient à une « quasi suspension du temps historique, qui est l'absurde résultat d'une volonté sincère de vérification historique⁹⁶ ». L'éclectisme, dit Gregotti, mélange *histoire* et *pratique du projet*. C'est là, réplique Tafuri, l'une des phénoménologies possibles de la *critique opérative*, et c'est alors qu'il choisit de citer ce passage d'*Il territorio dell'architettura* :

« On pourrait définir cette opération – écrit Gregotti – où histoire et pratique du projet se confondent comme la recherche de l'essence de l'architecture. Recherche qui ne culmine pourtant jamais avec la découverte *en-soi* de l'objet, mais qu'oriente le constat de son être (pour nous) en transformation, dans une direction. En un certain sens, il est possible de redécouvrir cette essence en concevant l'histoire même comme un projet⁹⁷. »

Que signifie pour un architecte concevoir l'histoire comme un projet ? Pour Biraghi, cela signifie fondamentalement entrer en conflit avec la tradition historiographique positiviste qui, de Leopold von Ranke à Nikolaus Pevsner, a caractérisé les histoires de l'architecture moderne, pour y substituer l'idée selon laquelle « articuler historiquement le passé ne signifie pas le restituer tel

⁹² *Ibidem*.

⁹³ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, op. cit., p. 20-21.

⁹⁴ Cf. *Ibid.*, note 10, p. 21.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 72.

⁹⁷ GREGOTTI V., *Il territorio dell'architettura*, Milan, Feltrinelli, 1966, p. 173., cité par TAFURI M., *Teorie e storia*, op. cit., p. 73.

qu'il a vraiment été⁹⁸ » mais implique une *construction originale* des faits, un *projet* capable de maintenir l'ouverture du moment et de multiplier les traditions disciplinaires. En somme, il s'agit de considérer spécifiquement le *passé* comme une dimension fondamentale « auquel le *présent* donne forme – mais une forme toujours potentiellement changeante, jamais déterminée une fois pour toutes⁹⁹ ». Il ne fait pas de doute que Tafuri souscrirait à cette dernière formule, même si, pour lui, ce travail ne peut regarder que la réélaboration historico-critique des architectures, tandis que pour Gregotti l'histoire peut et doit être incluse dans la pratique du projet, jusqu'à en devenir l'un des *matériaux essentiels*. Car, dans l'enseignement de Tafuri, on le verra plus loin, la *crise* à laquelle le projet est confronté n'est pas d'ordre purement historiographique ou esthétique : elle renvoie au contraire à une série de glissements survenus dans la société, dans la politique et dans l'univers de la production. Nous reviendrons sur ces questions, contentons-nous pour le moment de rappeler que, s'il cite Gregotti dans *Teorie e Storia*, Tafuri poursuit ensuite un tout autre raisonnement, qui serait même plutôt polémique à son égard.

Plus précisément, Tafuri considère que la recherche de Gregotti relève toute entière de la modernité comme champ historique et conceptuel de référence, dont l'avant-gardisme reste « l'indépassable conception existentielle¹⁰⁰ ». *Concevoir l'histoire comme un projet* à la manière de Gregotti signifie alors pour Tafuri rester bloqués dans l'*impasse* générée par cette *tradition du nouveau* qui est la véritable cible polémique de tout l'ouvrage. Car l'histoire comme projet de Gregotti ne permet pas de dépasser (et elle les fait même ressortir) les limites conceptuelles de la *critique opérative*, c'est-à-dire de cette posture qui s'obstine à *vouloir faire* de toute acquisition culturelle un matériau pour le *design*. C'est pourquoi Tafuri affirme, tout de suite avoir cité Gregotti : « l'oscillation entre histoire comme vérification du présent, histoire comme source d'incertitude, histoire comme dépôt *mémoriel* à vitaliser et histoire comme support pour des notes autobiographiques est, dans le passage cité, effrayante¹⁰¹ ».

La recherche qui s'amorce avec *Teorie e Storia*, ne paraît pas, en somme, pouvoir se réduire à une simple mise à jour historiographique. Plus largement, la limite de la position de Biraghi – qui pourtant connaît bien l'état du débat italien à cette période – comme de celle de Leach – que peut s'expliquer par une certaine distance géographique et culturelle – réside dans l'*élimination* systématique de la dimension politique du texte de Tafuri. Il en résulte une lecture tronquée qui renvoie la figure de Tafuri à la catégorie étroite des *grands historiens de l'architecture*. Que ce soit clair : nous ne sommes pas en train d'affirmer ici que la dimension *historiographique* serait absente de la recherche de Tafuri. Elle est au contraire bien présente et même déterminante, comme nous

⁹⁸ BIRAGHI M., *Progetto di crisi, op. cit.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.* p. 12.

¹⁰⁰ TAFURI M., *Teorie e Storia, op. cit.*, p. 72.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 73.

aurons l'occasion de le montrer plus loin. Elle n'est toutefois pas isolée, et elle resterait d'ailleurs largement indéchiffrable si on ne l'abordait pas, pour ainsi dire, par le versant politique. Peut-être vaudrait-il la peine, néanmoins, de regarder cette coupable omission comme le *symptôme* d'une difficulté de fond de la culture contemporaine – italienne et au-delà – à aborder ouvertement le débat culturel des années 1960 et 1970. Peut-être précisément parce qu'alors, la discussion sur les temps de l'histoire, sur son écriture, sur le sort des différentes disciplines et de la critique artistique, était indissociable des positionnements politiques des différents auteurs.

Stratégies antibistoriques

Panayotis Tournikiotis a rendu avec une extrême précision, dans des pages essentielles auxquelles on ne peut que renvoyer, le cadre général du débat historiographique sur l'architecture moderne¹⁰². Tafuri est sans doute le premier parmi les auteurs des années 1960 à avoir fait le point sur l'état de l'écriture historique de l'architecture, et il a commencé par se heurter à une indéniable difficulté, à laquelle se heurte quiconque s'essaie à *écrire l'histoire – ou une histoire possible –* «de ce phénomène spécifiquement anti-historique qu'est l'architecture moderne»¹⁰³. Il est également notoire qu'au cours de la recherche, il est entré en conflit direct avec la quasi totalité du paysage académique italien et international de sa génération : de Zevi à Benevolo, mais aussi à Pevsner, Banham, Kaufmann et bien d'autres. Quoi qu'il en soit, on ne peut que souscrire aux propos de Carlo Olmo lorsqu'il souligne le caractère unique de la recherche amorcée par Tafuri. Une recherche trop rapidement interrompue, dont Olmo nous rappelle l'urgence, encore aujourd'hui, au regard de la dérive actuelle des publications en architecture.

« Ce qui frappe le plus – écrit Olmo – dans une production d'histoires de l'architecture moderne qui est, ces dernières années, redevenue vivace, c'est l'absence de toute réflexion sur les temps de l'histoire. La réflexion, riche et contradictoire [...] sur les origines de la modernité semble avoir disparu, tout comme celle qui portait sur les différents temps possibles de cette histoire, pour laquelle on renvoie, encore aujourd'hui, à des textes des années 1970 comme ceux de Tafuri et de Dal Co. Parallèlement à la réhabilitation de figures mineures, presque toujours en lien avec les marchés de l'édition, et d'une *local history* trop souvent commissionnée, ces historiographies séparent le projet de l'œuvre et l'architecte des autres acteurs du chantier, tout comme ils étudient le plan d'urbanisme indépendamment de la construction. [...] Ainsi, le métier du critique [...] semble-t-il non seulement dominer la scène historiographique mais aussi marquer, par ses liens avec une opérativité d'abord idéologique, puis toujours plus mercantile, les formes narratives de cette histoire¹⁰⁴. »

¹⁰² Cf. TOURNIKIOTIS P., *The Historiography of modern Architecture*, Cambridge, Mit Press, 1999.

¹⁰³ TAFURI M., *Teorie e Storia*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁴ OLMO C., *Architettura e novecento*, *op. cit.*, p. XIII ; Voir aussi MONICA L., *La critica operativa e l'architettura*, Milan, Unicopoli, 2002.

Ce qu'il importe donc de souligner ici, c'est la dimension large de l'engagement historiographique de Tafuri, qu'on ne saurait assimiler à la simple révision d'un champ disciplinaire spécialisé. Anthony Vidler, entre autres, a donné un bon résumé du discours qu'oppose Tafuri à la *critique opérative*, dans ses implications directes et indirectes¹⁰⁵. On pourrait néanmoins se demander : pourquoi Tafuri est-il si polémique à l'égard de l'histoire opérative ? Qu'entend-il par *architecture comme phénomène antihistorique* ? S'agit-il d'un banal, tardif – et d'ailleurs loin d'être unique – appel à la rigueur philologique et méthodologique, comme le pensent Biraghi et Leach, ou de tout autre chose ? Le spectre de la polémique tafurienne est étrangement vaste. Elle prend bien sûr pour point de départ ses contemporains mais elle concerne aussi, comme le remarque Vidler¹⁰⁶, tous les historiens et les critiques du mouvement moderne, pour remonter ensuite le cours des siècles jusqu'à égratigner une tradition qui commence avec l'humanisme et continue avec Bellori, Blondel, Laugier et Pierre Patte, puis par les études historiques de Viollet-le-Duc, James Ferguson et Camillo Boito.

« Dans cette optique – écrit Vidler – nul hasard à ce que Tafuri engage le débat sur l'histoire de l'architecture et ses rapports avec la théorie et la critique en partant de deux événements que l'on pourrait définir comme des points de bascule pour la pensée anglo-américaine des années 1960 : la conférence de Pevsner intitulée *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism*, en 1961, et ses suites outre-atlantique, à savoir le séminaire de recherche organisé trois ans plus tard par l'American Institute of Architects et par l'Association of Collegiate Schools of Architecture à la Cranbrook Academy of Art, Michigan. Au séminaire de Cranbrook, les problèmes latents dans la conférence de Pevsner furent mis au premier plan par l'affrontement entre Reyner Banham et Bruno Zevi. Celui-ci [...] s'exprima avec passion en faveur de l'histoire comme méthodologie de la pratique architecturale¹⁰⁷. »

Les positions des différents protagonistes dans ce genre de débat sont à présent bien connues et largement documentées. Pourtant, personne au jour d'aujourd'hui, n'a encore analysé de manière approfondie l'angle sous lequel Tafuri a repris ce discours. Le problème tient à la signification de ce néologisme persistant : *antihistoricisme, antihistorique*. Il faut d'abord l'entendre comme une qualification polémique, que Tafuri accole à tous ceux qui à ce moment en *appelaient à l'histoire* comme à une réserve de sens, où l'on pouvait puiser pour revitaliser le langage de l'architecture et légitimer la fonction de l'architecte dans la société. *Antihistorique* est l'attitude des architectes qui, plutôt que de reconnaître la transformation définitive de leurs conditions de

¹⁰⁵ VIDLER A., *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Massachusetts, MIT Press, 2008 [trad. it., *Storie dell'immediato presente. L'invenzione del modernismo architettonico*, Rovereto, Zandonai, 2010].

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 175.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 188.

travail – autrefois profession libérale, mais qui glisse progressivement vers un emploi de fonctionnaire du marché culturel ou d'organisateur de processus de projet toujours plus complexes et liés à la planification – perdent du temps à se plaindre du peu de reconnaissance de ce qui les distingue, à savoir précisément leur capacité à manipuler des valeurs historiques et des faits culturels, à « donner sens » à l'œuvre architecturale. L'adjectif *antihistorique*, a donc trois sens : il désigne en premier lieu une méthode, liée à l'impérissable *tradition du nouveau* qui depuis quatre siècles – de Brunelleschi aux Lumières, puis dans le mythe de la *tabula rasa* des avant-gardes historiques et jusqu'aux actuels *revivals* éclectiques – utilise l'histoire comme un matériau pour le projet ; en second lieu, il désigne l'attitude de cette *tradition* architecturale à l'égard de la ville concrète, considérée comme un matériau inerte et infiniment disponible à se laisser *marquer* d'en haut, ou prétentieusement reconfigurer par le dessin et par le projet ; il qualifie enfin la cécité des architectes face aux dynamiques politique réelles qui secouent la profession, laquelle s'obstine pourtant à considérer le travail intellectuel comme un champ de bataille où s'affrontent les forces *supposément* antagonistes de la « grande culture » et de la « rationalisation capitaliste ».

En somme, davantage que la simple écriture de l'histoire, l'objet du livre de Tafuri semble être l'analyse intellectuelle du cycle long de la modernité, dans son rapport à l'histoire vécue, dans son impact sur la profession d'architecte et dans son reflet sur les langages artistiques :

« C'est-à-dire – explique Tafuri – ce n'était pas le fait qu'il y ait crise quelque part, mais c'était toute l'histoire qui devait être réanalysée, complètement, pour voir quelles étaient les bases théoriques. On découvrait, et personnellement ce fut avec effroi, que c'étaient ces bases théoriques qui étaient pourries à la racine comme le disait Piranèse. Ce n'était pas de ces bases que l'on aurait pu repartir, revenant en arrière – il en était ainsi du langage de l'avant-garde ou du système général proposé par l'histoire de l'architecture moderne, par l'histoire de l'art moderne en général¹⁰⁸. »

C'est pourquoi Vidler soutient, et il a raison, que *Teorie e Storia* est pour l'essentiel « une révision fondamentale des lieux communs liés à l'idéologie du Mouvement Moderne¹⁰⁹ ». De l'idéologie, dit-il : un champ, donc, en quelque sorte commun à l'architecture et à la politique, à l'écriture historique et à l'engagement social¹¹⁰. Daniel Sherer a formulé à ce propos une hypothèse précise, qui complexifie le cadre de l'analyse. Selon lui, *Teorie e Storia* est « plus qu'une somme méthodologique ou qu'un récit magistral d'histoire de l'architecture, un outil pour accroître la capacité critique de la méthode aussi bien que de la narration. Le livre a le mérite d'avoir replongé l'architecture dans ses contradictions internes, et d'avoir exposé avec rigueur ses

¹⁰⁸ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 65.

¹⁰⁹ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, cit., p. 188.

¹¹⁰ Cf. COHEN J. L., Experimental Architecture and Radical History, in *Being Manfredo Tafuri*, *op. cit.* p. 42-46.

conflits externes, en lien avec la transformation des conditions historiques¹¹¹ ». Au centre du texte se trouvent l'architecture et l'histoire en tant que *forces autonomes*, qui coexistent, dialoguent, s'opposent : deux formes de discours, deux formes de réalité, deux logiques différentes, et par conséquent deux espaces distincts du travail intellectuel.

« Si l'architecture – écrit Sherer –, à la recherche de solutions définitives à ses enjeux, réalise toujours une possibilité parmi beaucoup d'autres, l'histoire situe l'architecture dans un champ ouvert de possibilités et de limites, et de ce fait expose même le plan le plus stable à des forces imprévues qui, inévitablement, le détruisent [...]. Dans cette perspective, deux polarités sont mises en tension : d'une part l'architecture prend conscience d'elle-même comme discipline, et de l'autre elle se positionne par rapport au passé historique [...] entendu comme le croisement complexe d'ordres temporels différents¹¹². »

Tafuri se refuse d'un geste à coucher le discours historique sur une trajectoire linéaire : il brise la flèche du progrès et il conteste dans leurs fondements mêmes toutes les lectures qui font du Mouvement moderne une tradition indépassable, un nouveau canon, l'issue nécessaire de l'avancée bienheureuse de la raison dans le monde. Et il le fait néanmoins depuis un point de vue particulier. Comme l'a écrit Panayotis Tournikiotis¹¹³, Tafuri s'intéresse centralement, depuis toujours, au *travail intellectuel*, dont l'architecture est une manifestation particulière. Cette question, pour Tafuri, est incontournable pour qui voudrait analyser le changement survenu dans les hiérarchies qui structurent l'univers de la production. La *crise* de l'architecture, en d'autres termes, dépend donc de la modification du paradigme fondamental de la division du travail, laquelle est toutefois restée absente, et a même été plutôt évacuée du débat architectural. En ce sens, Tournikiotis – et on ne peut qu'être d'accord avec lui sur ce point – voit en *Teorie e Storia* la première analyse de l'architecture comme *institution* : non seulement une analyse d'ordre disciplinaire, mais bien une cartographie complète du débat architectural en tant qu'il résulte du rapport entre production intellectuelle et système capitaliste.

Felice Mometti a bien saisi cette dimension du texte comme prémisses fondamentales de l'enquête tafurienne. L'*antihistoricisme* de la tradition moderniste – qui culmine avec les avant-gardes du début du XX^e siècle – se redouble dans l'objet architectural, pensé individuellement, comme un indice constituant en lui-même une idée de la ville et de la société : le projet est donc, en théorie, *séparé* du contexte¹¹⁴. Tafuri, pourtant, à la différence d'autres auteurs, fait remonter l'origine du problème quatre siècles plus tôt et montre, toujours selon Mometti, que déjà dans les villes de Brunelleschi et d'Alberti, ou dans l'œuvre d'administrateurs comme Ferruccio Salutati,

¹¹¹ SHERER D., Progetto e Ricerca : Manfredo Tafuri come storico e come critico, in *Zodiac*, 15, 1996, p. 37-38.

¹¹² SHERER D., The architectural project and the Historical project : Tensions, Analogies, Discontinuities, in *Log*, 31, 2014, p. 118.

¹¹³ TOURNIKIOTIS P., *The Historiography of modern Architecture*, cit., p. 231.

¹¹⁴ Cf. AURELI P. V., *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, MIT Press, 2011.

l'identité entre *Nature* et *Raison* permettait à l'architecture de traduire, dans le conflit avec l'ancien tissu urbain, « l'élan novateur des idées de l'humanisme¹¹⁵ ».

« [Brunelleschi, Alberti, Salutati] étaient des intellectuels au sens moderne – écrit Mometti – : ils intervenaient sur la ville de manière autonome en promouvant une nouvelle manière de voir et de vivre le monde. La rationalité, l'universalité, la laïcité des représentations et des structures construites, avec l'usage de la perspective, sont étroitement liées à cette nouvelle vision du monde. Avec la perspective, on réduisait la grande variété de la nature à une unité mesurable, selon une échelle unique ; et comme la perspective régit la relation des choses entre elles indépendamment de leurs qualités, il s'ensuit qu'avec ce nouveau code visuel, on prédisposait la réalité à une interprétation quantitative et rationnelle¹¹⁶. »

Ceci étant dit, pendant au moins trois siècles, les codes *antihistoriques* de l'architecture, l'émergence de la fonction intellectuelle de l'architecte humaniste, sa prééminence dans la division du travail, font toujours jeu égal – lorsqu'elles ne les devancent pas tout bonnement – avec les possibilités de rupture et de subversion des rapports sociaux, que permettent désormais les puissantes innovations technologiques et les importantes transformations politiques qui ont jalonné le chemin de la Raison entre le *Quattrocento* florentin et la révolution des Lumières. Tafuri dit, et pas par hasard, qu'il s'agit là d'un *antihistoricisme conscient*. Qui permet en tout cas – à travers la vérification linguistique – de maintenir la critique en perpétuel appui à l'opération concrète qui se déroule sur le chantier et autorise le travail architectural à se prévaloir d'une fonction politique. Il en va tout autrement d'un discours historique comme celui qui nous est contemporain, entièrement cousu de *citations* et d'*allusions* auxquelles la critique savante confère par la suite des *significations exactes* « pour évoquer – dit Tafuri – les structures d'un passé héroïque que l'on pourrait opposer de manière polémique aux hypocrisies contemporaines, pour défendre une révolution artistique qui se sent en danger en l'enfermant dans la tour d'ivoire d'un historicisme devenu une fin en soi¹¹⁷ ». Le problème autour duquel tourne le texte est donc précisément celui de la déconstruction de la soi-disant *autonomie* du travail intellectuel. Déconstruction, bien sûr, non pas simplement à des fins polémiques, mais d'autant plus nécessaire que l'on admet la nécessité de définir, pour ce type de travail, des domaines et des espaces de liberté concrets et réalistes. Un espace, comme on le verra, qui sera le plus souvent occupé par le seul métier d'historien.

« Il semble que la grande tâche qui s'impose à l'idéologie du mouvement moderne – écrit Tafuri – soit de parvenir à renoncer définitivement à attendre de l'histoire qu'elle pourvoie aux perspectives et aux valeurs

¹¹⁵ MOMETTI F., *Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica*, in *Scienza e politica*, 47, 2012, p. 113.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁷ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 19.

du futur : il ne s'agit donc pas de renoncer à l'histoire mais de comprendre quelle est sa juste place dans l'activité de projet. [...] La destruction de l'objet, la destruction de l'*aura*, la mort de l'histoire sont en réalité moins les conditions temporaires d'un premier stade désormais dépassé que des éléments essentiels de ce code de valeurs que l'on a coutume de nommer Mouvement moderne. [...] Il vaudrait mieux, par conséquent, accepter la réalité comme elle est, et reconnaître à l'historien un rôle dialectique par rapport à celui de l'architecte : à la limite d'une constante opposition¹¹⁸. »

La fonction intellectuelle se divise donc en deux : d'une part l'architecte qui opère sur le réel, et de l'autre l'historien qui en resitue les langages et les méthodes, les stratégies et les conditions sociales, politiques et économiques. D'un côté, donc, une *praxis* expérimentale, et de l'autre un exercice critique : c'est ainsi que se réarticule le travail intellectuel dans le néocapitalisme. Que le projet de Tafuri fût là, et non une dans une simple mise à jour historiographique, on peut du reste le démontrer facilement en relevant les sources et les références qui irriguent *Teorie e Storia*.

Les structures du langage

Outre la présence décisive de Walter Benjamin¹¹⁹, qui traduit et qui rouvre la question de la crise de l'objet posée par Argan, on peut relever dans le travail que mène Tafuri parallèlement à la rédaction de l'ouvrage, une série de prémisses fondamentales. À partir de 1964, Manfredo Tafuri participe à une série de séminaires qui portent sur les tendances et les développements de l'architecture moderne et de ses théories les plus récentes, d'abord à Rome, à l'invitation de Ludovico Quaroni puis à Venise avec Giuseppe Samonà¹²⁰. Dans les deux cas, mais aussi dans l'analyse des projets de Quaroni, Samonà, Aymonino et Portoghesi pour les nouveaux bureaux de la Chambre des Députés à Rome sur laquelle il travaillait à la même période et qui paraîtra en 1968¹²¹ (la même année, donc, que *Teorie e Storia*), l'approche de Tafuri prend l'allure d'un véritable bilan de l'architecture des maîtres du modernisme italien et international. L'architecture rationaliste, en d'autres termes, est passée au crible de la critique à partir de la question de l'*institutionnalisation* du langage artistique, c'est-à-dire en considérant celui-ci dans son rapport à la situation concrète qui en détermine les concepts, les formes, les méthodologies et les processus

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

¹¹⁹ Sur le rapport Tafuri-Benjamin voir VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 66 ; PASSERINI L., *La storia come Progetto*, entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 40 ; BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, *op. cit.* p. 39 ; LIPSTADT H., MENDELSON H., Philosophy, History & autobiography : Manfredo Tafuri and the unsurpassed lesson of Le Corbusier, in *Assemblage*, 22, 1994, p. 66-68.

¹²⁰ Cf., LEACH A., *Choosing History*, *op. cit.*, p. 16-17 et 29-30.

¹²¹ TAFURI M., *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Rome, Ed. Universitarie Italiane, 1968.

opérateurs¹²². Tafuri, en somme, considère le langage comme une *institution sociale* – tout à la fois dotée de critères de vérification et capable d'émettre des valeurs politiques. Mais par la recherche historique il entend déconstruire les prémisses théoriques du travail des architectes, en passant au crible critique la *charge idéologique* qui prévaut à la mise en œuvre de leurs projets.

Dans son intervention à Venise¹²³, Tafuri laisse ainsi de côté la sempiternelle question de la « crise et de la continuité » au regard du canon de l'*International Style*, et s'attache plutôt à « situer les problématiques contemporaines les plus flagrantes, à déterminer leur historicité ou leur antihistoricité, à réduire leurs thématiques à l'os, pour contribuer objectivement à des avancées non aléatoires¹²⁴ ». Dans cette perspective, Tafuri, dans le sillage d'Argan, oppose deux figures : la *thèse* humaniste et l'*antithèse*, représentée par le Mouvement Moderne. Et ce *saut* de cinq siècles ne doit pas surprendre, parce que, écrit-il, l'approche moderniste de la question institutionnelle ne prend sens que par référence à ce que, fondamentalement, elle entend nier : ce « langage artistique fondé sur les concepts d'institutionnalité, de stabilité et de continuité », apparu avec la révolution de l'architecture l'humaniste, et qui a élevé « les paramètres de contrôle du langage figuratif à la dignité de formes symboliques¹²⁵ ».

Sous cet aspect, le Mouvement Moderne est « destruction et désacralisation de tout langage artistique¹²⁶ » qui se voudrait stable, non contingent, continu, objectif. Cette contestation permanente de l'*establishment* figuratif est très liée à la situation particulière dans laquelle les architectes du Mouvement Moderne étaient appelés à opérer : quelle continuité, quelle stabilité, quelle universalité pouvait-on en effet concéder au langage, demande Tafuri, face à la « nouvelle nature créée par la technologie moderne » et à la « crise de l'objet induite par la reproductibilité technologique du produit artistique¹²⁷ » ? Le Mouvement Moderne, et on pourrait dire la même chose de l'architecture dans son ensemble, agit sur la crise du langage classique. De cela dérive l'idée de procéder par *formes vides*, prêtes à accueillir les nouvelles fonctions sociales dévolues à l'architecture du système de production, ou la rançon antiromantique d'un langage qui procède par *images* issues de la « tension dialectique entre valeurs historiques et expérience figurative¹²⁸ ».

« Retourner positivement cette crise – dit Tafuri – contre laquelle s'étaient jetés, en s'y épuisant, l'*Art Nouveau*, la *Wiener Sezession* et les courants expressionnistes, partir de cette crise pour former de nouvelles méthodologies pour l'activité de projet, comprendre que la communication elle-même, dans la perspective

¹²² Cf. SAMONA G., *Introduzione*, in SAMONA G. (dir.), *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968, p. 7.

¹²³ Cf. TAFURI M., *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*, in SAMONA G. (dir.), *Teoria della progettazione architettonica*, op. cit., p. 11-30.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 27.

de la reproductibilité infinie du produit esthétique, ne pouvait plus se fonder sur le concept traditionnel de langage, tels sont les points de départ des avant-gardes artistiques européennes et, en premier lieu, du Bauhaus¹²⁹. »

En partant de ce relevé historique, Tafuri cherche à isoler une série de points de contradiction qui opéreraient encore dans le champ de l'architecture. Il relève en particulier trois *problèmes ouverts*, auxquels l'architecture doit encore donner réponse. Le premier, c'est celui de la *dialectique* entre les tendances qui visent à ramener entièrement la culture figurative dans le champ technologique en *annulant* l'épaisseur historique de l'œuvre – comme chez les avant-gardes abstraites et De Stijl mais aussi, au moins pour partie, chez Gropius et Mies – et les tendances qui, au contraire, tentent d'enraciner le langage « dans les contradictions historiques » – et là Tafuri cite Loos, Behrens, le premier Wright et l'expressionnisme tardif ; le deuxième réside dans l'alternative jamais résolue entre « un art qui construirait de nouvelles réalités et un art qui contesterait radicalement *l'establishment* à mesure que celui-ci se consolide », et qui contraint de fait une bonne partie des langages architecturaux « à une position ambiguë de suspension dans un entre-deux », écartelés entre le culte de la forme et la domination de l'image et créant « de nombreux canaux d'évasion et de dilapidation¹³⁰ » ; enfin, la question de l'urbanisme, rouverte par l'« examen des résultats de la 'ville rationaliste' » dont les « faillites politiques » ne cessent de provoquer « crises et désillusions »¹³¹. De là, un cadre mobile mais désormais politiquement faible :

« Le retour d'une architecture monumentale, d'une part – écrit Tafuri avec une extraordinaire lucidité –, et de l'autre la multiplication des utopies au niveau urbain et territorial, indiquent deux directions de recherche complémentaires : le recours à [...] une sémantique architecturale spécifique [...] ; et le rêve – dont la dimension onirique est volontairement appuyée – d'une hypertechnologisation totalitaire, promesse d'une nouvelle liberté humaine, expérience possible d'un territoire totalement transformé en culture¹³². »

L'architecture semble donc incapable de « configurer de manière autonome des croyances et des institutions nouvelles¹³³ ». En arrière-plan, on trouve l'épuisement d'une fonction intellectuelle qui – comme l'ensemble du travail artistique – tend à *substituer à la critique* la prolifération illimitée d'images, *sérieuses* ou *ludiques*, comme témoignage *intègre* à opposer aux « tendances autodestructrices qui menacent la civilisation née avec la Raison des Lumières¹³⁴ ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 28.

¹³² *Ibid.*, p. 28-29.

¹³³ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁴ *Ibidem.*

Dans ces conditions, Tafuri décide donc de changer d'approche, de laisser de côté les prescriptions opératives et de se consacrer à un long travail d'historicisation de la trajectoire de l'architecture, pour tenter de penser un *changement radical* qui, par-delà l'angoisse inhérente à la culture architecturale, permette de dépasser les *résultats provisoires de la recherche*. La crise de l'architecture n'est pas contingente, dit Tafuri, elle découle de ses *bases théoriques* mêmes : c'est pourquoi, « il n'est pas possible de repartir de ces bases théoriques, de revenir en arrière¹³⁵ ». Proposition scandaleuse, comme le note Samonà lui-même dans l'introduction aux actes du séminaire vénitien. Après avoir reconnu le « fondement historique très sérieux » de la contribution de Tafuri, il affirme :

« Certaines difficultés se font jour dans l'emploi des critères de contrôle qui permettent l'examen de la formation présente du processus architectural, si l'on estime que les situations historiques doivent être analysées, comme c'est évident, en pensant au futur. On a ressenti, en effet, dans le discours de Tafuri, comme un brouillage de la caractérisation claire des données de la proposition [...] dès lors que, en partant de considérations critiques sur l'architecture à différentes périodes historiques, Tafuri en arrive à traiter les problèmes actuels de l'architecture¹³⁶. »

Tafuri ne dit pas, il se refuse à dire aux architectes comment ils doivent travailler. Il se contente de passer en revue les contradictions culturelles, politiques et idéologiques au sein desquelles ils sont amenés à opérer, ce qui a pour effet de saper à la base le rôle d'intellectuel démiurge, la sempiternelle tendance projective, le souffle programmatique et idéologique du discours architectural dominant. Ce qu'il change, en définitive, c'est le point de vue : le discours critique est l'affaire de l'historien et non pas de l'architecte. De surcroît, il n'apporte pas de solutions aux contradictions, mais il les souligne, il les met en lumière, et évoque un travail capable de se mesurer à l'*aporie* de la situation historique. En d'autres termes, la crise de l'architecture doit être *rendue productive*, elle doit être mise au travail¹³⁷. Pour ce faire, il convient toutefois d'abandonner définitivement la position que prétend occuper l'architecte dans la division sociale du travail, et de définir de nouvelles fonctions pour la profession, qui ne soient plus *aléatoires*. Dans un entretien donné en 1981, Tafuri se sert d'une image pour illustrer le rapport entre l'architecture et sa critique historique :

« Considérons une pièce – dit Tafuri – qui semble n'avoir ni porte ni fenêtres, à l'intérieur de laquelle se tient l'architecte. À un certain moment, dans cette pièce, l'eau commence à monter. C'est en cela que consiste l'opération de la critique : elle est absolument disposée à noyer l'architecte, pas par méchanceté

¹³⁵ VERY F., *Les marchés de la culture*, art. cit., p. 64.

¹³⁶ SAMONA G., *Introduzione*, in SAMONA G. (dir.), *Teoria della progettazione architettonica*, cit., p. 8.

¹³⁷ Cf. BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, op. cit., p. 38-39.

mais pour que ce monsieur réalise que la pièce n'a ni mur, ni plancher, ni plafond. En d'autres termes, pour qu'il se rende compte que cette pièce n'existe pas. On dirait une image kafkaïenne mais c'est la réalité ! Si l'architecte s'obstine à croire en l'existence de sa pièce imaginaire, il se noiera. Mais il est probable que, désespéré, peut-être au dernier moment, il s'exclame : « Mais cette pièce n'existe pas ! » – et qu'il s'en sorte sain et sauf. Ainsi, contraint par l'eau à choisir entre survivre ou mourir, il aura inventé un nouvel espace d'initiative¹³⁸. »

Antony Vidler a décelé dans les premiers travaux de Tafuri, dès le début des années 1960, la présence d'une réflexion spécifique, d'une « modalité d'analyse historique qui présente un certain nombre de points de continuité avec les études qui vont suivre¹³⁹ ». À titre d'exemple, il cite la lettre cosignée avec Massimo Teodori au nom de l'ASEA, qui fut publiée en 1960 dans le numéro 261 de *Casabella*¹⁴⁰. Tafuri et Teodori y déplorent la plus totale absence de rigueur politique dans l'engagement des architectes – en reprenant le thème cher à Argan de leur impréparation idéologique – et réclament par conséquent « une préparation historique adéquate » seule à même de leur « donner des outils pour interpréter correctement les phénomènes du passé, et pour en faire par conséquent des éléments actifs du présent en évitant les transpositions faciles et les anachronismes historiques¹⁴¹ ». Dans les mêmes années, parallèlement à ses premières expériences professionnelles dans le domaine de la planification, auxquelles il mettra fin en 1964, le travail de recherche de Tafuri est pour Vidler particulièrement significatif. En effet, dans les articles qu'il publie entre 1960 et 1963 – aussi bien ceux qui relèvent d'une perspective historique¹⁴² que ceux où il intervient dans le débat sur le plan d'urbanisme de Rome¹⁴³ – Tafuri porte une attention particulière aux phénomènes d'irruption, dans des tissus urbains anciens, de géométries opératives innovantes et, plus généralement, aux typologies susceptibles de générer des transformations dans leur environnement construit : véritables *événements* architecturaux qui marquent « des moments de crise dans une culture parvenue à un haut degré de maturité et qui, justement, à son point de plus grande intensité, ressent confusément l'exigence de son dépassement¹⁴⁴ ». Ces exemples, tout comme ses recherches sur l'émergence d'une figure intellectuelle spécifique *déliée du contexte*, montrent bien que l'histoire de l'architecture, écrira-t-il en

¹³⁸ LUPO G., DAGUERRE M., Entrevista a Manfredo Tafuri, julio-agosto 1981, in *Materiales*, 1, 1983, en ligne sur www.bazaramericano.com.

¹³⁹ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴⁰ TAFURI M., TEODORI M., Lettera a nome dell'Associazione Studenti e Architetti, in *Casabella*, 241, juillet 1960, p. 56.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Cf. TAFURI M., L'ampliamento barocco del comune di S. Gregorio di Sassola, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 31/48, 1959-1961, p. 369-380 ; Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi : Il palazzo dei Duchi di S. Stefano e la 'Badia Vecchia', in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 51, 1962, p. 1-13.

¹⁴³ TAFURI M., Il problema dei parchi pubblici in Roma e l'azione di Italia Nostra, in *Urbanistica*, 34, 1961, p. 105-111 ; Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma, in *Casabella*, 264, 1962, p. 27-35 ; Un'ipotesi per la città territorio di Roma. Strutture produttive e direzionali nel comprensorio Pontino, in *Casabella*, 274, 1963, p. 26-37.

¹⁴⁴ TAFURI M., Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi, *art. cit.*, p. 1. Cf. VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, *op. cit.*, p. 180, et CIUCCI G., Gli anni della formazione, *art. cit.*, p. 16.

1968, « ne peut être représentée par une ligne continue. Elle est au contraire une ligne brisée, déterminée par des critères de choix arbitraires qui en fondent, au coup par coup, les valeurs et les finalités¹⁴⁵ ».

Une fois ces prémisses établies – l’insistance sur le lien entre continuité et crise, l’appel à une préparation historique plus adéquate – il est bon de garder à l’esprit l’objectif que se fixe Tafuri. Comme il l’écrit lui-même dans sa préface à l’édition française, *Teorie e Storia* « devait constituer le point de départ d’une série de réflexions suscitées par l’apparition pressante de problématiques nouvelles pour l’architecture contemporaine¹⁴⁶ ». Le livre a donc un indubitable *caractère d’actualité* : c’est une enquête entièrement tournée vers l’extérieur, traversée par une urgence qui, à partir de la question de la « chute du rôle du *travail sur la forme* [...] s’est déplacée, cernant directement le problème du rôle et de la vocation du travail intellectuel en général¹⁴⁷ ». Car affirmer qu’on ne peut représenter le temps historique que par une *ligne brisée*, procédant par interruptions et par sauts, et que l’écriture historique dérive fondamentalement d’une *pratique interprétative* qui sélectionne *au coup par coup* ses valeurs et ses finalités, cela signifie rappeler aux représentants de la culture architecturale italienne et internationale que les difficultés dans lesquelles la discipline se trouve enfermée sont dans une certaine mesure le produit d’un processus fait de choix politiques, d’orientations idéologiques et de transformations culturelles, qui demeurent toutefois, précisément pour cela, discutables et transformables. Cela signifie, pour reprendre les mots de Piero Bevilacqua, alimenter une *culture historique de la possibilité*.

« À une époque – écrit Bevilacqua – où les toutes possibilités et les nouveautés futures semblent devoir être rapportées à la réalisation des miracles de la science et de la technique, l’histoire peut contribuer à l’affirmation d’une culture qui regarde l’organisation de la société tout entière non pas comme une indiscutable masse figée mais comme le territoire des hypothèses, des alternatives, des choix, des libertés [...], pour aborder le futur comme le règne du possible¹⁴⁸ ».

Autrement dit, en dépit des thèses d’une bonne partie de la littérature critique qui borne la contribution de Tafuri à sa seule dimension historique en insistant sur son indifférence à l’égard des vicissitudes de la profession d’architecte, on voit bien ici combien il se préoccupait au contraire, et jusqu’à l’obsession, de démonter les éléments de blocage de la pratique architecturale. Le discours sur les *temps des craquements* et les ruptures de la continuité historique lui sert en somme à contrecarrer « le renoncement à la réflexion sur le métier » qui, pour certains,

¹⁴⁵ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁶ TAFURI M., *Préface à l’édition française*, in *Théories et Histoire*, op. cit., p. XI.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ BEVILACQUA P., *Sull’utilità della storia*, Rome, Donzelli, 1997, p. 23.

caractérise, au moins « depuis la fin des années 1970 » la culture architecturale internationale¹⁴⁹. La dimension politique de ce problème est évidemment décisive, dès lors que l'on admet que toute pratique architecturale se situe fatalement au centre d'un réseau complexe d'influences liées au système de production, au développement technologique et scientifique, à la finance et aux régimes de propriété, aux modalités de gouvernement du foncier et plus généralement aux pratiques d'administration de la société.

Les langages et l'histoire de l'architecture reflètent ce faisceau complexe de problèmes, plus directement que d'autres pratiques artistiques : c'est là le point de vue de Tafuri. On ne saurait expliquer autrement le jugement flatteur qu'il réserve à Ludovico Quaroni dans l'introduction à l'ouvrage qu'il lui consacre en 1964¹⁵⁰, et qu'il a d'abord publiée dans *Zodiaco* en 1963¹⁵¹. Pour Tafuri, qui de surcroît avait été l'élève et l'assistant de Quaroni, la leçon du maître vaut surtout parce qu'il s'est toujours intéressé à la « dimension opératoire » du langage architectural, en évitant de se perdre dans des approches utopistes et en maintenant en éveil l'attention critique, le détachement, la désillusion. La critique de Quaroni, dit Tafuri, prend obstinément position « dans un processus actif, toujours à l'appui de l'opération dont il est la seule vérification et l'unique dépassement, et en un certain sens, en symbiose avec elle¹⁵² ». Le problème de Tafuri, en somme, est entièrement pratique, et si dans *Teorie e Storia* il se montre polémique à l'égard de la critique opérative, s'il exige de reformuler le paradigme historiographique en s'appuyant sur différents temps de l'histoire, sur les ruptures davantage que sur les continuités, s'il s'attaque enfin à la figure du critique-intellectuel empreint de culture réformiste, c'est parce qu'il pressent là l'espace où affronter, où dépasser les causes concordantes de la paralysie de la discipline.

C'est finalement l'analyse d'Argan sur la trajectoire des avant-gardes et du mouvement rationaliste qui poussera Tafuri à reconsidérer résolument l'histoire de l'architecture dans son contexte politique. La crise de l'architecture est une crise politique, et elle fait effet aussi bien sur le plan professionnel que dans la culture des architectes, encore tout occupés à chercher « dans la plénitude de l'invention plastique [...] l'illusion d'une immunité jusque dans le vif de la mêlée¹⁵³ » – à comprendre : l'immunité de l'intellectuel, de son jugement et de sa fonction sociale. Pour dépasser les limites et les inhibitions qui empêchent l'architecture de formuler des programmes qui ne soient pas aléatoires ou abstraits, Tafuri tente alors de réarticuler l'analyse linguistique et l'approche politique et idéologique.

¹⁴⁹ OLMO C., *Architettura e novecento*, op. cit., p. X.

¹⁵⁰ TAFURI M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Comunità, 1964, p. 7-11.

¹⁵¹ TAFURI M., Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana, in *Zodiaco*, 11, 1963, p. 130-145.

¹⁵² *Ibid.*, p. 137.

¹⁵³ ARGAN G. C., *Progetto e destino*, op. cit., p. 90.

« Pour Argan – écrit Vidler – le problème du Mouvement Moderne n'était pas seulement linguistique, rationnel ou non, c'était une question d'idéologie et de politique. Dans ce contexte, l'idée de l'architecture rationnelle était trop simple, c'était une tentative pour régler le problème sur le plan culturel plutôt que sur le plan politique. Le problème tournait donc autour de la définition de la liberté invoquée par le Mouvement Moderne. Dans l'épilogue de son article sur Quaroni, Tafuri cite Argan : « toute liberté est toujours libération de quelque chose et la définition de ce *de* est le moment le plus ardu du chemin vers la liberté » [...]. Pour Tafuri, Quaroni avait au moins pris acte, dans son néoréalisme initial, de la tragédie culturelle relevée par Argan, en tentant de reconsidérer la question de la moralité de l'architecture dans son contexte social. Avec le problème de l'idéologie désormais solidement inscrit au rang de ses priorités, Tafuri s'arrête alors à examiner historiquement un mouvement qui déjà, à travers ses propres histoires imparfaites, de Giedion à Pevsner, s'était essayé à reproduire ses propres mythes¹⁵⁴. »

La polémique historiographique qui parcourt *Teorie e Storia* découle donc d'un sérieux problème politique et idéologique. L'insistance sur la tradition moderne comme exemple de *destruction* des institutions sociales et des canons linguistiques, la découverte du fonctionnement structurellement aporétique du développement capitaliste servent à Tafuri à ne pas céder à la paralysie produite par la crise du rationalisme dans l'immédiat après-guerre, et à rouvrir au contraire le discours professionnel, en plus de l'enraciner dans la matérialité de la division du travail et de le doter d'une position politique moins naïve.

« En tant qu'historiens – affirme Tafuri en 1981 – nous avons le devoir de découvrir ce que recèle la division du travail. [...] Déjà, dans *Teorie e Storia*, il est montré que, par exemple, dans l'Angleterre du XVI^e siècle, les architectes n'existaient pas, et si je ne m'abuse [...] le terme 'architecte' apparaît pour la première fois en 1563, chez John Shute, qui l'emprunte à l'italien. Il faudra attendre de nombreuses années pour que ce mot recouvre une figure réelle. Et cette figure acquiert une existence réelle [...] parce que la nécessité de ce type spécifique d'opérateur apparaît, alors que pendant plus de trois siècles elle n'avait pas existé du tout. [...] Cela signifie qu'il n'y avait pas encore de division du travail comparable à celle qui naît à Florence aux XIII^e et XIV^e siècles. [...] C'est pour cette raison que je dis que la première tâche des historiens est de s'opposer à la division du travail, cette division du travail qui correspond à un mode de production spécifique, qui est le mode capitaliste. Et il n'est pas question ici de proposer un autre modèle : c'est une tâche qui appartient à la société toute entière et non aux seuls architectes. Mais un travail de *destruction* est indispensable, et parmi ceux qui peuvent contribuer à la destruction de ce système d'oppression, il y a aussi les historiens, avec leur petit travail. Un travail qui n'est pas démiurgique, mais qui est décisif et fondamental¹⁵⁵. »

¹⁵⁴ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, op. cit., p. 182.

¹⁵⁵ LUPO G., DAGUERRE M., Entrevista a Manfredo Tafuri, julio-agosto 1981, in *Materiales*, 1, 1983, en ligne sur www.bazaramericano.com.

Le caractère destructeur

On l'a dit : toutes les prémisses et les concepts fondamentaux de *Teorie e Storia* trouvent leur source dans l'enseignement de Giulio Carlo Argan, au point qu'on peut lire l'ouvrage comme une première réponse aux thèses de l'auteur de *Projet et destin*. Une réponse à plusieurs niveaux, il faut y insister tout de suite, pour partie encore interne au paradigme défini par Argan et pourtant par beaucoup d'aspects déjà autonome par rapport à lui. À vrai dire, il existe au moins deux versions de *Teorie e Storia*, qui fonctionnent un peu comme les deux étapes à travers lesquelles Tafuri parvient au dépassement définitif du système de pensée d'Argan. Il n'est pas inutile de noter, à ce propos, qu'entre la première édition, en 1968, et la seconde, en 1970, Tafuri obtient le poste à Venise, commence à collaborer avec la revue *Contropiano* et publie « Per una critica dell'ideologia architettonica¹⁵⁶ », article sur lequel nous aurons largement l'occasion de revenir, et qui sera pour lui décisif. On se gardera toutefois d'accorder une importance excessive à cette disjonction. On tentera plutôt au contraire de déceler les motifs qui, dans la première édition, appellent les issues de la seconde. La relation qui lie les « deux » *Teorie e Storia* est celle en somme des *prémisses* aux *conséquences*.

Mais procédons par ordre. Dès 1968, Tafuri fait réagir sur la trame arganienne – encore fondamentalement prise dans l'impasse où l'avaient menée les derniers effets du conflit entre phénoménologie, structuralisme et pensée francofortienne – la *découverte* des thèses hérétiques de Walter Benjamin, publiées en 1962 dans une anthologie essentielle publiée par Renato Solmi sous le titre d'*Angelus Novus*¹⁵⁷. L'anthologie de Solmi, selon Cacciari, a produit un effet *fulgurant* sur toute une génération¹⁵⁸. Et c'est aussi cette anthologie qui permet à Tafuri d'analyser et de dépasser la *crise de l'objet artistique* telle qu'Argan l'avait définie dans *Projet et Destin*. *Angelus Novus* représente, en somme, pour Tafuri une *grande ouverture* qui *remet en question* toute l'analyse de la culture dominante à l'époque :

« Tout remettre en question – dira Tafuri – cela voulait dire que notre rôle était celui de la *pars destruens*. Je veux dire que l'objectif des intellectuels était la *pars destruens*. On doit garder à l'esprit qu'à cette période, l'influence de Walter Benjamin a été très forte, surtout à partir de 1966. [...] Chez Benjamin [...] il y avait cette compréhension puissante d'une modernité conçue comme tragique et étrangère, bien davantage que comme une « solution ». [...] Ce passage a été très important pour des figures comme Massimo Cacciari, et pour moi-même. Nous avons réfléchi sur tous ces textes. Asor Rosa avait déjà publié son essai polémique

¹⁵⁶ TAFURI M., Per la critica dell'ideologia architettonica, in *Contropiano. Materiali marxisti*, 1, 1969, p. 31-79.

¹⁵⁷ BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (dir. Renato Solmi), Turin, Einaudi, 1962.

¹⁵⁸ Intervista a Massimo Cacciari, in TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, op. cit., p. 831.

contre la politique culturelle du PCI, *Scrittori e Popolo*. Tout cela a eu un grand impact sur nous [...] avec pour effet le refus, en quelque sorte, du projet néoréaliste dans sa totalité¹⁵⁹. »

Des analyses aussi dissemblables que celles que Tafuri était en train de mener sur l'histoire de l'architecture, la critique philosophique du jeune Cacciari ou la polémique littéraire d'Asor Rosa se rejoignent donc autour la question des intellectuels. Tafuri se place dans le sillage de Benjamin. Il revendique le *caractère destructeur*¹⁶⁰ de son travail, qui dès lors s'emploie à abattre les forêts idéologiques de la culture académique afin de mettre en évidence les contradictions nouvelles que porte en lui le néo-capitalisme – *porter l'épée dans le monde*, avait écrit Franco Fortini, se tenir à la *croisée des temps*, pouvait-on lire chez Benjamin¹⁶¹. C'est depuis cette position qu'il reconstruit le cycle long de la modernisation capitaliste, sans la moindre indulgence positiviste, en en faisant ressortir les aspects tragiques et lointains : dire la crise de la culture lui permet alors avant toute chose de façonner, à partir de cette condition, un autre style de rationalité, un contact nouveau avec le réel.

Cette trajectoire a évidemment à voir avec celles de Massimo Cacciari et d'Alberto Asor Rosa. Dans la conjoncture des années 1970, ces trois jeunes intellectuels *parlent le même langage*¹⁶². Bien que partant de références différentes, leurs recherches partagent une même orientation qui les amène à poser au centre de l'analyse l'attitude de la haute culture face à la *modernité* comme grand cycle bourgeois¹⁶³. Il faudrait lire alors *Teorie e Storia*, dans sa première édition et dans les suivantes, comme l'espace de recherche inédit où prend forme ce langage commun : comme une prémisse portant sur des questions un peu excentrées par rapport au cœur plus directement politique de la recherche qu'abordera Tafuri peu après dans les pages de *Contropiano*, et qui trouvera son expression dans *Progetto e Utopia*.

Cette hypothèse est confirmée par Tafuri lui-même dans l'avertissement à la quatrième édition du livre : « entre *Teorie e Storia* et *Progetto e Utopia*, il y a un lien direct : le premier n'est que le « prologue dans le ciel » du second¹⁶⁴ ». *Teorie e Storia* met en discussion deux tendances de l'architecture et de l'art contemporain : *son rapport ambigu avec l'histoire*, et la réduction de l'architecture à la *communication*, à l'*image*, à la *sémantique*. Ces deux questions, comme on l'a vu, avaient déjà été posées par Argan. La première, que Tafuri nomme *éclipse de l'histoire*, était donnée dans *Projet et Destin* comme l'une des causes de la crise de l'art. L'art contemporain, lit-on dans le texte d'Argan, n'a plus aucun point de référence stable, ses signes n'accrochent plus la réalité. Les

¹⁵⁹ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, art. cit., p. 40-41.

¹⁶⁰ BENJAMIN W., *Le caractère destructeur*, [1931] in *Œuvres 2*, Paris, Gallimard, 2000, p. 330.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Cf. PASSERINI L., *La storia come Progetto*, art. cit., p. 54.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴ TAFURI M., *Avvertenza alla quarta edizione*, in *Teorie e Storia dell'architettura*, op. cit., p. XV.

langages artistiques ne trouvent appui ni dans la *nature*, désormais universellement « considérée comme une représentation de l'esprit humain », ni dans l'*histoire* qui, privée de toute téléologie, semble en proie à des « spirales d'événements », comme un labyrinthe où « des choses lointaines pourraient apparaître tout à coup très proches, et les choses proches soudain lointaines, presque insaisissables¹⁶⁵ ».

La seconde question, que Tafuri aborde en déconstruisant les présupposés de ce qu'il nomme l'*architecture critique*, avait été définie par Argan comme une conséquence du rapport incertain entre innovations technologiques, production des objets en série, et pratiques artistiques. Le fonctionnalisme exaspéré des objets industriels, écrivait Argan, « détruit l'objet en tant que tel » en emprisonnant sa forme dans la logique exclusive de l'« économie technologique¹⁶⁶ ». Les objets artistiques deviennent des marchandises, standardisées, comparables entre elles et compatibles les unes avec les autres. Le *jugement* ne se forme plus alors qu'à partir des différents *contenus* véhiculés par les objets pour capter et pour façonner les désirs des consommateurs. Pour Argan, en somme, la réduction de l'objet artistique à la communication survient à la jonction entre les opérations technologiques de l'industrie et un *appareil de conditionnement* inédit, qui annihile le jugement critique dans la *publicité*, et le *programme politique* dans le *message* ou le *slogan*¹⁶⁷.

Tafuri transpose ces questions dans le champ spécifique de l'architecture. En partant de l'analyse d'Argan, *Teorie e Storia* enquête sur la manière dont la culture architecturale a réagi à la disparition de l'autonomie du projet, pris dans les filets de la production industrielle, et à la négation de l'idée même d'architecture *absolue*, dissoute dans la jungle métropolitaine. Ces réactions, estime Tafuri, ont été invariablement timorées et inefficaces. La question centrale du livre devient donc : comment opérer dans cette situation inédite ? Et comment construire une méthode critique de vérification pour l'architecture contemporaine ? Le premier objectif de l'enquête tafurienne est de démontrer l'inefficacité des évolutions formelles de l'architecture contemporaine – « exercices gymniques pratiqués dans les cours de la prison modèle où les architectes sont admis à circuler » – note Tafuri – dans le but de retrouver « des dimensions d'intervention capables de considérer la crise de leurs propres instruments disciplinaires comme une donnée incompressible¹⁶⁸ ». La crise épistémologique de la discipline, l'esthétique, l'analyse du langage, doivent donc, selon Tafuri, se plier à la recherche d'un nouveau rapport entre le travail intellectuel et les dimensions concrètes d'intervention dans le champ de l'architecture. L'incertitude et le doute qui, à la veille de 68, semblaient gagner la profession, est alors *historicisée*

¹⁶⁵ ARGAN G. C., *Projet et destin*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁸ TAFURI M., *Avvertenza alla quarta edizione*, in *Teorie e Storia*, cit., p. XV.

par Tafuri, pas tant pour retrouver des valeurs perdues que pour « réaliser de prudents essais » pour sonder « la situation dans laquelle nous sommes immergés¹⁶⁹ ».

Mais procédons par ordre. Comment fonctionne le réactif benjaminien sur la trame tissée par Argan ? Comme l'a bien remarqué Andrew Leach¹⁷⁰, Tafuri *étend* à toute l'ère de la représentation – du premier humanisme aux avant-gardes historiques – l'analyse benjaminienne de la crise de l'objet et de la disparition *de l'aura*. Il élargit donc le champ d'analyse de Benjamin, avant de le mettre au travail en mettant en rapport la *crise de consistance* du *passé* déterminée par l'action de la raison naturelle du premier humanisme et le thème de la disparition de l'aura. C'est donc l'indifférence à l'égard des trames historiques du réel, pétrifiées dans les tissus urbains préexistants, qui est à l'origine de l'illusoire croyance en l'autonomie absolue du projet architectural – mythe *anti-historique* et *anti-urbain* échoué dans la marchandisation après les fastes du Mouvement Moderne. La recherche historique s'emploie à disséquer les modalités et les contradictions dans lesquelles, depuis l'origine, les langages de l'architecture se sont fait écho de la prétention à l'absolu de la raison moderne. À la thèse humaniste, Tafuri oppose l'antithèse du Mouvement Moderne et au centre, entre ces deux polarités, il situe la découverte du *caractère arbitraire* du discours par lequel l'architecture classique avait voulu solder les comptes avec le réel, et la reconfiguration subséquente du rôle intellectuel des architectes. « La pensée des Lumières – écrit Tafuri – est la charnière historique qui délimite deux univers discursifs inconciliables ; celui du classicisme européen et celui du Mouvement moderne¹⁷¹ ».

Dans le langage classique de l'architecture, la référence à une raison absolue, *extérieure* au monde historico-social, garantissait à la fois : le potentiel critique du travail architectural vis-à-vis du contexte historique et de la trame de la cité médiévale ; la nature intellectuelle du travail des architectes ; et le commandement du processus productif sur le chantier. Pour Tafuri, l'architecture de l'humanisme apparaît d'emblée comme une discipline entièrement *polémique* vis-à-vis de l'histoire ; ses fabriques rationnelles *rivalisent* avec les tissus urbains préexistants, comme des *altérateurs de signification pour le présent*¹⁷². Les œuvres construites de Brunelleschi, les traités d'Alberti *transposent* en langage artistique « l'héroïque victoire de la raison humaniste sur les barbaries médiévales ou médiévisantes¹⁷³ ». La référence à l'antiquité classique n'est par conséquent qu'un appui d'ordre clairement idéologique, qui sert davantage à prendre ses distances avec le passé qu'à le réaffirmer en tant que tradition¹⁷⁴ ». En ce sens, écrit Tafuri, Brunelleschi et Alberti sont les acteurs de la « première avant-garde artistique au sens

¹⁶⁹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit, p. 144.

¹⁷⁰ LEACH A., *Choosing History*, op.cit., p. 92.

¹⁷¹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit, p. 144.

¹⁷² Cf. VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, op. cit., p. 190.

¹⁷³ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit, p. 21.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 20.

moderne¹⁷⁵ ». Le saut en arrière, vers un passé lointain revient à faire *tabula rasa* du temps ; et la reconstruction *classique* de la dérivation des ordres, mise à mal par les vides ainsi produits, constitue la phénoménologie typique de l'attitude avant-gardiste.

Cependant, dès le XVI^e siècle, la « volonté de fonder historiquement un code anti-historique » se heurte à la tentation toujours ressurgissante de « se compromettre et de se salir avec les langages médiévaux et gothiques »¹⁷⁶. L'histoire, pour Tafuri, possède donc une force d'inertie que l'architecture ne parvient ni à dépasser ni à résoudre. Les rêves d'une forme architecturale pure sont troublés *ab origine* par la présence spectrale du passé. L'analyse linguistique de Tafuri met en lumière le resurgissement permanent du tissu urbain médiéval dans les objets absolus des maîtres de la Renaissance. Les traces gothiques ou les citations fragmentaires sont pour l'historien synonymes d'une sédimentation matérialiste qui résiste aux exorcismes de la raison moderne. La raison moderne est toujours déjà *en crise* – comme une règle qui ne se constituerait que dans l'inquiétante présence de l'exception qui la déjoue. Telle est la découverte de *Teorie e Storia*. Tafuri analyse les fondements théoriques de toute l'histoire de l'architecture moderne pour saisir le moment où ils sont entrés en crise, et il découvre que « la putréfaction se trouvait déjà à la racine¹⁷⁷ ». *L'origine* est ici, comme chez le premier Benjamin, un «tourbillon dans le flux du devenir», une «figure dans laquelle une idée ne cesse pas de se confronter au monde historique», qui «touche à leur pré et post-histoire»¹⁷⁸: élément qui reviendra dans la *troisième esthétique* de Benjamin - comme chez le Tafuri des années 1980 - entièrement basée sur l'importance de *la mémoire* dans le contexte d'une modernité désenchanté¹⁷⁹.

Tafuri insiste sur les évolutions linguistiques, les expérimentalismes, les ruptures, qui accompagnent la constitution canonique du langage classique : dans les architectures d'Alberti, puis dans les diverses contamination maniéristes et jusque dans les *bricolages* de Borromini, il repère de véritables anticipations des *collages d'éléments de mémoire décontextualisés* typiques des avant-gardes du XX^e siècle¹⁸⁰.

« D'une part – écrit Tafuri – la récupération archéologique de l'antique rend explicite ce que le recours à l'histoire a d'idéologique : la transposition des valeurs se fait jour à travers la résonance des formes comme porteuses de contenus laïques et révolutionnaires. De l'autre, la destruction du concept classique d'*objet* se reflète sur l'*utopisme héroïque* des architectes de la première génération néoclassique, pour lesquels la mort du symbolisme traditionnel, la désacralisation des contenus, les nouvelles valeurs civiles prises comme protagonistes de l'activité de projet, la fracture avec l'histoire passée, la perspective angoissée d'un futur

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 21-22.

¹⁷⁷ Cf. VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 64.

¹⁷⁸ BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 56.

¹⁷⁹ ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60.

¹⁸⁰ TAFURI M., *Teorie e Storia*, *op. cit.*, p. 28.

dominé par la raison, deviennent les motifs d'une recherche exaspérée de nouveaux codes linguistiques, plus allusifs par rapport à ceux des générations tardo-baroques, mais également dominés par des contaminations expérimentales¹⁸¹. »

Le Marx du *18 Brumaire*, cité par Tafuri, donne le ton au premier chapitre du livre : pour la révolution architecturale, *la tradition de toutes les générations disparues pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants*. C'est pour cette raison que les architectes « évoquent avec angoisse les esprits du passé pour les prendre à leur service », affublent leur langage nouveau d'oripeaux antiques, ressuscitent les morts pour « magnifier les nouvelles luttes » et non pas pour « remettre le fantôme en circulation¹⁸² ». La récupération par Borromini et son cercle des cultures historiques anticlassiques, puis *la querelle des anciens et des modernes* dans la France de Perrault, l'éclectisme critique de Fischer von Erlach et de Carlo Fontana ou les contaminations de Wren, Hawksmoor, Thomas Archer et Vanbrugh mettent en scène, selon Tafuri, la crise de l'organicité du classicisme et de ses architectures absolues¹⁸³. Crise de la raison classique avant toute chose, et qui pourtant pose de manière aiguë la question de la survie de la notion même d'architecture et du rôle dévolu à l'architecte dans la division du travail. Pour retrouver ce rôle, pour purger la crise de l'objet, la référence historique devient donc, au début du XVIII^e siècle, un « objet d'expression et d'exaltation¹⁸⁴ ».

Donc : au début, l'histoire – comme irruption débordante du réel dans la sphère séparée du langage rationnel – *menace* la révolution humaniste. L'architecture se constitue donc comme une discipline éminemment *anti-historique*. Puis, dans une sorte de *tentative désespérée d'auto-conscience*, on tente d'intégrer l'histoire dans le code classique, pour en contenir les déséquilibres et les déviations. Dans tous les cas, c'est sur la *défense* de la valeur absolue du langage qu'insistent les traités d'architecture, trois siècles durant. La recherche d'*archétypes* de l'abbé Laugier, puis le remplacement des règles objectives du classicisme par la notion subjective de *caractère*, l'architecture *parlante* de Boffrand et les sculptures signifiantes de Boullée ou la recherche typologique de Quatremère de Quincy, achèvent de faire de l'architecture une discipline fragile, incapable d'une consistance historique qui lui soit propre. L'architecture vit dans la *scission*, jamais résolue et pourtant toujours douloureusement perçue, entre *histoire* et *projet*, entre *réalité* et *langage*, entre analyse historico-archéologique et antihistoricisme radical. C'est alors que surgit la figure décisive de Giovan Battista Piranesi et de ses *Lumières négatives*, le premier à déceler la pourriture qui infecte les racines de l'architecture rationnelle :

¹⁸¹ *Ibid.* p. 32-33.

¹⁸² *Ibid.* p. 33.

¹⁸³ *Ibid.* p. 38-32.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 34.

« Cette scission – écrit Tafuri – avait déjà connu un prophète en la personne de Giovan Battista Piranesi, qui avait accueilli dans son entièreté la dialectique immanente aux Lumières. En ouvrant la porte à l'architecture moderne, il en est en même temps le plus impitoyable critique. Son *Parere sull'architettura* est écrit en forme de dialogue entre un rigoriste et un proto-romantique, et il est singulier qu'on ne se soit pas aperçu jusqu'ici que l'auteur ne prend partie pour à aucun des deux mais se fait l'écho d'une dialectique déchirante. L'autel de Santa Maria del Priorato sur l'Aventin en est l'explicitation architecturale, avec ses deux faces : narrative, didascalique, et ironiquement tardo-baroque, pour celle exposée au public ; abstraite, anti-descriptive, d'un hallucinant symbolisme propre aux Lumières de l'autre côté, où un solide géométrique embrasse une sphère nue dans une sorte d'allégorie de l'*éclipse du sacré*, désormais advenue¹⁸⁵. »

Piranesi donne à voir la scène originaire du *revival historique*, maladie mortelle qui accompagne l'histoire de la discipline. À partir du XVIII^e siècle, toute la trajectoire culturelle de l'architecture alterne les contestations linguistiques et le recours à des motifs historiques séparés de leur contexte, les assemblages et les contaminations diachroniques d'un thème donné à l'origine comme absolu dans la composition. Le cours de cette maladie historique ne peut ensuite que s'aggraver à l'ère industrielle, lorsque l'universalité, l'objectivité, l'organicité du langage se dissolvent définitivement dans le contingent et le mondain, et que la constitution de la science et de la technique comme corps indépendants de la connaissance isole l'architecture des processus réels de transformation et de construction de la société.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, l'architecture tend, dit Tafuri, « à l'impossible fusion entre un présent hésitant dès lors qu'on s'enracine durablement en lui, et un passé que l'on refuse lire comme tel, dont on craint le sens¹⁸⁶ ». Incapable de donner un ordre à une réalité perçue comme chaotique, voire comme *sordide* ou *irrationnelle*, l'art romantique répond avec le *pathos*, avec l'ironie, avec le symbolisme. Et les avant-gardes historiques avec le mythe de la *tabula rasa* : « pour se projeter vers le futur – écrit Tafuri – on se noie dans une mer de symboles devenus vides et disponibles, purs fragments d'un ordre décomposé, qu'il n'est plus possible d'utiliser que dans d'absurdes *collages*¹⁸⁷ ». L'attitude des avant-gardes au cours des siècles apparaît à Tafuri comme exclusivement occupée à penser l'architecture en tant que discipline *absolue* : une forme *insulaire* qui tente de *faire architecture* avec des objets qui fonctionnent comme des *indices* de la ville, comme si la séparation d'avec le contexte était la condition première de la discipline¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁸ Cf. AURELI P. V., *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge/M., MIT Press, 2011.

Toutefois, pour Tafuri, l'extrême emphase et la façon épouvantablement fragmentaire dont les architectes ont tenté de défendre l'individualité de la forme contre le contexte historique sont révélatrices du caractère illusoire de cette hypothèse. La question que soulève ici Tafuri n'est pas d'ordre esthétique ou morphologique : elle touche directement le rapport entre architecture et politique. Les évolutions formelles dissimulent le mal de la modernité. Maladie mortelle qui s'aggrave lorsque, une fois démontrée l'impossibilité de concevoir langage entièrement *détaché* du temps – *absolu* justement, les différents *revival citationnistes* sont amenés à confirmer cette *impasse*. Tafuri retrouve la même *oscillation peureuse* dans le rapport à l'histoire de l'architecture contemporaine. Comme il l'avait écrit à propos de Gregotti, le projet moderne est resté en *équilibre instable* entre une conception de l'histoire comme instrument de vérification du présent, comme source d'incertitude et de doute et comme recherche autobiographique de l'architecte-artiste.

Le magicien, le chirurgien et les indécis

Les aventures du langage en architecture apparaissent donc comme le motif dominant de l'analyse tafurienne, parce que le chercheur décèle dans le langage la *structure formelle de l'histoire*, la morphologie située d'une culture donnée, le passé tel qu'il est interprété par la société : non pas simplement un système symbolique à la Panofsky, mais l'explication interne de l'historicité de l'architecture, le vecteur que doit analyser l'historien pour éclairer le rapport qui s'institue à chaque occasion entre la profession et son temps, entre architecture et modernité¹⁸⁹. Pour Tafuri, l'*antihistoricisme* de l'architecture moderne arrive à son comble lorsque l'anthropocentrisme de la culture classique, désormais sous domination complète de la production industrielle, transperce dans l'« impitoyable logique du Capital¹⁹⁰ » et que « toute plainte, tout diagnostic apocalyptique sur l'aliénation de l'acteur ou sur la prédominance de l'artificiel sur le naturel¹⁹¹ » est nécessairement vidé de son sens. Nous sommes arrivés aux avant-gardes historiques. Comment interpréter le rapport avec le temps de l'histoire à ce niveau de qualification du problème ? Comment faire subsister le rôle central dans la division du travail que la raison classique avait dévolu aux architectes et à leur projet ?

C'est dans un passage de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁹² que Tafuri trouve le principe d'individuation des caractères distinctifs de l'esprit des avant-gardes. Selon

¹⁸⁹ Cf. VIDLER A., *Storie dall'immediato presente, op.cit.*, p. 192-193.

¹⁹⁰ TAFURI M., *Teorie e Storia, cit.*, p. 42.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹² BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, in Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205-206, cité dans *Teorie e Storia, cit.*, p. 41.

Benjamin, à partir du moment où l'art est suffoqué par son immersion dans le monde des marchandises, les intellectuels réagissent de deux façons : soit en s'agrippant à des poses *d'artistes*, soit en se transformant en *opérateurs techniques*. Il définit donc deux positions possibles de l'artiste face à la machine sociale et productive moderne : celle du *magicien* et celle du *chirurgien*, auxquelles Tafuri, dans *Teorie et Storia*, ajoute une troisième : celle des *indécis*, sur laquelle nous reviendrons bientôt.

« D'une part – écrit Tafuri – il y a ceux qui visent à perpétuer la figure de l'artiste-magicien : ceux qui s'approchent en apparence du nouveau monde de la production industrielle mais qui s'en éloignent aussitôt après, par l'usage qu'ils en font¹⁹³ ». C'est dans cette première série que se situent les avant-gardes historiques. Pour Tafuri, l'esprit d'avant-garde n'a rien à voir avec l'esthétique de l'ingénieur, et ne peut en aucun cas être tranquilisé par l'optimisme technologique d'un certain positivisme progressiste. La limite de la position avant-gardiste tient au contraire au résidu romantique et nostalgique qui informe son rapport au nouveau monde industriel. L'architecte d'avant-garde, écrit-il, tente de conserver une certaine distance à la réalité. Il approche le monde tel un *magicien* qui essaie d'opérer *grâce à l'apposition des mains*¹⁹⁴. Il considère en somme le travail intellectuel comme *extérieur, immunisé, autre* par rapport à la réalité des machines. Il refuse de se soumettre au rôle de simple *opérateur*. C'est ainsi qu'ont agi le *Futurisme* italien, *Dada*, les courants les plus dogmatiques du *Constructivisme* soviétique et l'architecture cubiste de Raymond Duchamp-Villon, que Tafuri cite en exemple. Ces groupes et ces tendances se rapportent *sur un mode émotif* à la nouveauté radicale générée par l'univers machinique. « Leur travail – écrit Tafuri – est typique de ceux qui ne se sont pas libérés du système des machines, et qui le regardent avec exaltation plutôt que de se poster derrière lui pour en faire usage¹⁹⁵ ».

À l'opposé, on trouve les *chirurgiens*. L'historien situe dans cette seconde série les maîtres de l'architecture radicale. Gropius, Le Corbusier, et Mies van der Rohe, écrit Tafuri, cherchent à isoler « les lois nouvelles du système des machines et en y pénétrant, ils en dissipent l'irrationalité et les contradictions¹⁹⁶ ». À l'inverse des *magiciens*, ces architectes ne regardent pas la nouvelle nature des *choses industrielles* comme « une donnée extérieure », mais trouvent le *courage* d'« un acte de réalisme conscient » en acceptant toutes les conséquences de la crise de l'objet et de l'anthropocentrisme humaniste¹⁹⁷. C'est pourquoi, en chirurgiens, ils suppriment toute distance à la réalité, et interviennent *de manière opérative* sur le corps du patient, *avec tout le soin dont sait faire*

¹⁹³ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 41-42.

¹⁹⁴ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, cit., p. 205.

¹⁹⁵ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 42.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

*preuve une main qui se déplace au parmi des organes*¹⁹⁸. Aucune nostalgie tardo-romantique ne ronge l'âme de l'artiste rationnel placé devant la nouvelle nature industrielle. Au contraire : « ils prétendent – écrit Tafuri – y participer désormais comme *producteurs* et non pas comme interprètes¹⁹⁹ ». Gropius, Mies, Le Corbusier, chacun à leur façon, se postent *derrière le système des machines* « dans la perspective de s'en libérer²⁰⁰ ».

Benjamin avait dit : « tout langage humain reste toujours d'essence limitée et analytique »²⁰¹. *Magiciens et chirurgiens*, selon Tafuri, plus que sur le langage, cherchent à agir sur le récepteur, sur le public, à travers l'émancipation de la technique par rapport à l'art et la transformation radicale de la fonction intellectuelle. Comme l'a écrit Rainer Rochlitz, dans la théorie du désenchantement de l'art de Walter Benjamin, « l'œuvre d'art attend de son public non pas une attitude de communication immédiate, appelant une réaction, mais une attitude réflexive, prête à suivre le développement de l'œuvre avant de former un jugement et de réagir à l'ensemble »²⁰². Par conséquent : « l'art d'avant-garde se rapporte à la vérité à travers son *action* sur le récepteur ou sa *fonction*. Son destinataire est [...] le public profane de ceux qui sont susceptibles de contribuer à la transformation du monde. La recherche du salut [...] passe par l'action révolutionnaire et par la réconciliation entre technique et nature »²⁰³. De même, pour Tafuri, il s'agit ici d'un art qui *éveille* et motive à l'action. Le fil rouge qui tient ensemble l'analyse, est la *critique* de la société contemporaine.

À la phénoménologie du *magicien* et du *chirurgien*, nous l'avons dit, Tafuri ajoute une troisième figure, celle des *indécis*, qui n'est qu'abordée dans le texte de 1968 mais qui deviendra centrale à partir de *Progetto e Utopia* et jusqu'à son *Architettura contemporanea*, coécrite avec Francesco dal Co²⁰⁴. Nous aurons l'occasion d'y revenir largement. Pour l'heure, il suffit d'en évoquer quelques passages pour comprendre de quoi parle exactement Tafuri à travers la métaphore benjaminienne. Lorsqu'en 1976, Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co publient *Architettura contemporanea*, les indécis reviennent sur le devant de la scène. En effet, le travail de Muthesius, de Tessenow, de Bonatz et de Behrens, y est défini comme la première (et fondamentale) « tentative de réforme générale des activités intellectuelles, y compris dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture, dans une phase d'expansion des processus d'industrialisation²⁰⁵ ». À partir du débat du Werkbund, Tafuri et Dal Col identifieront dans le *retour au Biedermeier* une aptitude singulière bien qu'irrfléchie à anticiper la crise du rationalisme.

¹⁹⁸ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, cit., p. 205.

¹⁹⁹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 42.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 56.

²⁰¹ BENJAMIN W., *Mythe et Violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 89.

²⁰² ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art*, cit., p. 33.

²⁰³ *Ibid.*, p. 135.

²⁰⁴ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, Milan, Electa, 1976.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 78.

La *pureté* du langage architectural de Tessenow a son équivalent dans l'*abstraction* du capital financier en expansion, et la *pauvreté* de ses formes dit la *descente aux enfers* de la fonction intellectuelle de l'architecte enfermé dans les giron de la métropole :

« Dès le milieu du XX^e siècle – écrivent Tafuri et Dal Co – les caractères de la métropole sont ceux de la société de masse : toute expérience intérieure, toute « histoire », toute introspection psychologique, tout « sujet » ont disparu. La *civilisation machiniste* trouve sa forme dans la métropole et dans la foule qui l'habite, et elle se réduit à la banalité du quotidien. Les rôles de l'intellectuel sont compromis. Entre les intellectuels et la métropole, s'ouvre alors un fossé qu'il ne sera possible de combler qu'en intériorisant la divergence, en l'acceptant comme telle. [...] En substance, l'intellectuel, découvre que son « unicité » n'a plus sa place dans la métropole massifiée, dominée par une reproductibilité technique qui [...] a définitivement éteint toute sacralité, toute divinité. Mais dans le même temps, la métropole devient la *maladie* à laquelle il se sait condamné [...]. Face au « mal » métropolitain, les intellectuels tentent de faire émerger un autre rôle en appelant à la pureté originelle, à l'enfance de l'humanité [...] c'est-à-dire au moment – mythique, redisons-le – où la communion de l'homme avec le cosmos était permise par des rapports de production précapitalistes. Le purisme de Tessenow, à cet égard, est significatif²⁰⁶. »

C'est donc une fois encore de travail intellectuel qu'il s'agit. *Teorie e Storia* est un texte *chirurgical*. Le Corbusier et Mies, qui sont ses figures centrales, sont des esprits désenchantés, capables de comprendre et de penser la subsumption de l'architecture sous la production industrielle et sérielle. Les *chirurgiens* travaillent la *crise de l'objet*. Tandis que les *indécis*, que les années 1970 retiennent – tout comme le dernier Le Corbusier – dans un contexte de revalorisation de l'*artisanat* annoncent, pour Tafuri, ce qui viendra *après* cette crise : c'est-à-dire la découverte de l'inconscient, de la mémoire, du lyrisme, de l'imaginaire. Mais de cela, nous reparlerons plus avant. Pour l'heure, revenons à *Teorie e Storia*.

L'ambiguïté du rapport à l'histoire que Tafuri décèle dans la tradition architecturale, et qu'il estime encore flagrante dans la *praxis* de ses contemporains, dépend essentiellement de ce fait : l'architecte, pour défendre son rôle d'intellectuel, se refuse obstinément à assumer la fonction plus humble d'opérateur technique de la machine sociale. C'est pourquoi il s'entête à courir derrière un impossible retour au fétichisme des objets, ou bien il essaie de réagir à l'épuisement de l'architecture dans les processus urbains – dans les deux cas par des *appels désespérés à l'histoire passée et à la mémoire civile*. À l'inverse, contre toute *récupération nostalgique* des valeurs historiques, l'architecture radicale du XX^e siècle se refuse à introduire le passé dans la vie

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

moderne²⁰⁷, tient l'histoire à l'abri du présent, et s'occupe exclusivement de fonctions urbaines. On en veut pour exemple le projet de Le Corbusier pour le nouvel hôpital de Venise :

« Le rapport avec une ville aussi singulièrement « finie » et organique dans son historicité que Venise – écrit Tafuri – permet à Le Corbusier de définir *l'articulation de l'organisme architectural* comme terme de la médiation entre une intervention nouvelle et une histoire consolidée [...]. Dialogue historique et révolution des signifiés forment – Le Corbusier en fait la démonstration – un binôme insécable. [...] Cette tentative d'impliquer le système de la ville dans sa totalité, en tant qu'ensemble dialectique de signifiés consolidés dans leurs caractères primaires, mais aptes à recevoir de nouvelles charges sémantiques dans leurs caractères secondaires et dans leur configuration territoriale, semble seule à même de permettre aux villes historiques d'échapper à la muséification fétichiste²⁰⁸. »

En d'autres termes, pour Tafuri, les courants neoliberty et éclectiques, l'historicisme italien, ainsi que les différentes déclinaisons du néoréalisme des années 1960, parce qu'ils sont incapables d'interroger leur propre fonction productive, s'inscrivent dans la continuité de l'attitude avant-gardiste. Dans leur angoisse de restaurer la valeur de l'objet architectural, les architectes utilisent les références historiques comme les éléments d'une *scénographie urbaine* à qui ils confient la tâche de guérir magiquement les pathologies du rationalisme moderne. À la dissolution de l'architecture *dans* la ville, ils répondent en reconsidérant *l'architecture de la ville*²⁰⁹. En assimilant la dimension urbaine à *un vaste produit manufacturé*, à un objet auquel il serait possible d'attacher des significations repêchées au puits de la mémoire, les architectes s'agrippent à la « signification symbolique et historique des lieux urbains²¹⁰ », croyant ainsi tromper l'angoisse d'un travail intellectuel sans fonction en valorisant des architectures sans langage. L'hypothèse de Tafuri est différente : l'architecture, suggère-t-il, devrait cesser de se servir des références historiques comme d'oripeaux idéologiques pour recouvrir des pratiques devenues strictement opératives et fonctionnelles. L'histoire, dit Tafuri, est « événement » et non pas « valeur à exposer, inchangée, au présent²¹¹ ». Historiciser l'architecture signifie donc pas inventer « un mouvement moderne enraciné dans l'histoire²¹² », mais bien plutôt accepter la destruction de *l'objet*, la fin de l'autonomie de l'architecture, la disparition de l'aura comme autant d'éléments fondamentaux de sa propre pratique.

²⁰⁷ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 65.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibid.*, p. 87.

²¹² *Ibid.*, p. 89.

Objets négligeables

La *première aporie* de l'architecture contemporaine tient donc, pour Tafuri, à l'ambiguïté qui caractérise son rapport à l'histoire, foncièrement considérée comme une pharmacopée susceptible d'enrayer la gangrène de l'objet architectural. La *seconde aporie* consiste à réduire l'architecture à une pure *communication*. L'une comme l'autre sont au fond des phénoménologies de la crise de l'objet artistique. En allant au-delà de l'analyse d'Argan, Tafuri interroge les conséquences de la réduction de l'art à la communication aussi bien sur les langages de l'architecture que sur les fonctions collatérales de la critique et de la littérature spécialisée. La *communication*, la réduction de la morphologie des bâtiments à des *images urbaines*, l'attention à la valeur sémantique des œuvres témoignent pour Tafuri de « l'oscillation [...] entre l'absorption de la dimension critique à l'intérieur des structures artistiques, et des formulations figuratives qui s'emploient toujours davantage à substituer de pures images à la rigoureuse construction de la forme qui avait été à l'origine des phénomènes des avant-gardes²¹³ ». Ces processus, parallèles et simultanés, déterminent la condition, actuelle du faire architectural et érodent la consistance de ses objets. L'éclipse de l'histoire agit sur les langages en troublant leur ordre, tandis que la réduction des projets à une pure image *perd* l'architecture dans le pur vagabondage morphologique.

Parallèlement, la *critique* – à savoir cette écriture singulière qui entend rendre raison des œuvres construites – reste en proie à un *double bind* : soit elle considère l'architecture comme une pure opération de décoration du bâti, et elle renonce par conséquent à toute fonction de vérification un tant soit peu fondée ; soit elle s'essaie à dépasser la dimension morphologique et fait appel à d'autres aspects de l'objet manufacturé : le contenu, le message, les modalités de la réception, mais elle ne parvient plus alors à rendre compte de la spécificité des constructions. Le critique, dès lors, n'est plus pour Tafuri qu'un *spectateur privilégié* : un *collaborateur engagé*, assis au premier rang, « qui assiste, muet et complice, au spectacle offert par une architecture capable de se dédoubler sans fin dans un exténuant jeu de miroirs²¹⁴ ».

La réduction de l'architecture à la *communication* se joue donc à deux niveaux, tous deux problématiques : celui des œuvres et celui des études. Comme il l'avait fait pour comprendre l'*antihistoricisme* de l'architecture moderne, Tafuri tente pour cerner cette seconde aporie de dresser une généalogie : des agencements linguistiques de Blondel, Perrault, Campbell et Lord Burlington à l'*architecture parlante* de la révolution des Lumières, jusqu'au *pur visibilité* et à la psychologie de la

²¹³ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

Gestalt, c'est pour lui « le même concept d'architecture qui fait varier ses attributs²¹⁵ ». Tafuri perçoit dans l'histoire de la discipline un écart permanent entre *code esthétique* et fonctions collectives, qu'elles soient symboliques ou pratiques. Il en ressort une interrogation inquiète sur ce qui rend l'architecture possible, sur ses fondements et sur ses significations. Dès le début du XVIII^e siècle, écrit-il, « la psychologie, la société, l'homme, font leur entrée dans le champ de la pensée architecturale²¹⁶ ». Le recours aux allégories et le symbolisme mettent alors *la jouissance de l'œuvre* au centre du processus productif, et du processus critique²¹⁷.

Une fois encore, la manière dont Tafuri pose le problème porte la marque de la pensée de Walter Benjamin. Pour l'architecture comme *œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, c'est le *public* qui donne sens aux projets. Mais la position de l'observateur est *ambiguë*. Il est « à la fois en dehors et dans l'œuvre » – écrit Tafuri – « deux options se présentent à lui : la participation active et la participation passive²¹⁸ ». Car le *public* du théâtre commercial dont l'architecture fait désormais partie semble arpenter distraitement ses labyrinthes, sans se préoccuper des détails, sans parvenir, ni vouloir s'arrêter un moment pour réfléchir. Cette situation est pourtant riche d'un enseignement : les architectures en tant que telles n'enchantent plus personne, elles sont désormais des *choses* dépourvues de toute charge symbolique et cela, dit Tafuri, « exclut que l'on puisse parler d'architecture en tant qu'« objet »²¹⁹ ». La coupole de Brunelleschi ne *signifie plus rien* en dehors de ses fonctions réelles et de la capacité d'innovation technologique intrinsèque que le bâtiment permet éventuellement de concevoir.

« À présent – écrit Tafuri – si la perception non plus ne possède plus de valeur et de signification en elle-même, mais qu'elle n'est que le moyen d'accéder à la jouissance d'un *processus* ou d'une *série* [...], il reste que ce qui entre profondément en crise, c'est le concept classique d'*objet*, ses attributs institutionnels, la sacralité qui lui est inhérente. [...] La désacralisation de l'art [...] est le fruit d'une introduction délibérée du produit artistique dans un cycle dont il faudrait jouir en tant que tel, d'une insistance sur l'univers de l'existence quotidienne, et sur le fait qu'il se présente comme disponible à la transformation, à la lecture et même à l'équivoque de l'observateur²²⁰. »

Davantage que d'objets, l'architecture est constituée de relations, de *fonctions*. L'architecture s'épuise dans le *comportement* des sujets²²¹. En lieu et place des objets singuliers, c'est à présent le processus productif qui se charge de significations autonomes, c'est la *série* qui

²¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²²¹ *Ibid.*, p. 98.

devient importante. Dès lors, le problème devient : quelle attitude critique reste-t-il à l'intellectuel qui refuserait d'adopter purement et simplement le nouvel univers de significations propre à la civilisation technologique ? Plutôt que de « se répandre en jérémiades sur la condition aliénante de la civilisation technologique », dit Tafuri, on devrait tirer enseignement des esprits les plus sensibles de la tradition européenne et se placer sur la limite qui sépare et relie tout à la fois « les nouveaux modes de réception et de communication » et « ce retour à l'homme tant invoqué par la culture apocalyptique²²² ». En somme, dit Tafuri, « positivité et aliénation sont les deux termes d'un processus unique²²³ », comme en témoigne l'état de tension permanent que vit la culture architecturale moderne. « Labilité et répétibilité – note Tafuri – libèrent l'objet de sa gangue, de l'esclavage de l'unicité et de la durée²²⁴ ». À l'appui de cette hypothèse, il invoque le rôle finalement tout relatif des *objets* dans la peinture de Picasso, Braque et Le Corbusier ou des détails dans les architectures du même Le Corbusier, de Mies ou de Gropius :

« Car la perte d'autorité des *choses* dans le nouveau processus artistique – écrit Tafuri –, touche aussi ce qui se présente comme pièce unique, comme objet singulier. [...] Comme cela a été souvent remarqué, les villas que Gropius construit pour les enseignants du Bauhaus, aussi bien que celles que Le Corbusier a réalisées entre 1920 et 1930 pour la riche bourgeoisie parisienne ne sont que les cellules idéales d'un ensemble construit : les premières présupposent l'idée de la *Siedlung*, les secondes l'organisation de structures complexes telles que les *Immeubles-Villas* et toute la série de recherches qui mèneront aux *Unités d'habitation de grandeur conforme*²²⁵. »

Les objets artistiques, dit Tafuri toujours dans le sillage de Benjamin, ne sont plus à présent que des *instruments pour l'action*, des segments appartenant à des systèmes de relations plus vastes. Innovation du processus productif, reproductibilité en série et implication du public ne font donc plus qu'un. Mais comment impliquer le public ? Comment permettre le passage de la *perception distraite* à la *perception distincte* ? Comment assurer à la fois la plus grande transparence des processus d'élaboration du projet et co-intéresser les sujets à la réalisation de l'œuvre architecturale ? Comment *ouvrir l'œuvre* à l'action de l'utilisateur ? Ou encore, pour le dire avec les mots de Benjamin, comment *politiser* l'art de construire ? Pour le Tafuri de *Teorie et Storia*, l'architecture radicale a tenté de répondre à ces questions à travers deux approches fondamentales : d'une part, la « réduction de l'image à une pure forme, vide et disponible²²⁶ », qui annule par l'invariance des types tout vagabondage morphologique et détruit par la *série*

²²² *Ibid.*, p. 103.

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 100.

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 110.

l'authenticité de l'*objet* – c'est la voie choisie par Mies van der Rohe ; de l'autre, la théâtralisation complète de l'architecture qui insiste sur la singularité du projet en faisant « exploser la réalité dans un *espace indicible* » – c'est la voie choisie par Le Corbusier. Dans les deux cas, l'architecture requiert du spectateur « des actes de liberté consciente, en le mettant au centre d'une trame presque inépuisable de relations ébauchées et à compléter²²⁷ ». On s'aperçoit pourtant que par cette opération, la tradition architecturale a tenté une fois de plus de ramener l'exercice critique à la sphère du *langage*, de répondre de manière esthétique à un problème qui avait, et continue d'avoir, une autre origine et une autre nature. La forme – dit Tafuri – *brille* au contact avec le public. L'architecture tente de l'impliquer en le rendant « co-auteur d'une histoire formelle *in fieri* », mais en aucun cas elle ne parvient à le rendre « *co-projeteur* »²²⁸.

C'est là le souci de Tafuri : même en pressentant, voire en revendiquant la fin de l'autonomie de l'objet, la crise de l'architecture absolue, son absorption complète dans les territoires métropolitains, Mies, Gropius et Le Corbusier ne renoncent pas à dissoudre la critique sociale dans l'esthétique. Tandis que pour l'historien, c'est au contraire dans le *projet* que réside la matrice politique de l'œuvre, « l'utopie [...] d'un faire artistique qui coïncide avec la trace d'une activité de projet collective²²⁹ ». C'est le *projet* qui détermine le langage, et la raison architecturale qui définit la *forme*, et non l'inverse. D'ailleurs, l'opération échoue, et l'hypothèse se révèle illusoire : la jouissance immédiate phagocyte l'attention critique, la logique de la fonction entre dans un rapport d'inconciliable aporie avec la perception distincte. La métropole industrielle dissout d'abord tout *objet* architectural et s'offre ensuite comme un « champ asyntaxique et alogique de pures *images*, à consommer quotidiennement²³⁰ ».

Ce qui s'ensuit a, pour Tafuri, tout de la farce : l'architecture réagit *nostalgiquement*. Les contradictions des avant-gardes historiques et de l'architecture radicale sont creusées par les maîtres des années 1950 et 1960, qui s'enfoncent dans la « vacuité rhétorique des structures typologiques²³¹ ». La nouvelle école japonaise de Mayekawa, Kikutake et Tange, les recherches d'Aldo Rossi et Samonà, la poétique de Louis Kahn ou l'ironie de James Stirling, s'enferment dans un rigorisme de la composition qui exprime « la volonté de se protéger contre toute action du monde extérieur en se retranchant dans l'*hortus conclusus* d'une mécanique de formes autosuffisante²³² ». Il y aura encore des chefs d'œuvre, dit Tafuri, mais la vérité c'est que l'architecture tente systématiquement d'enclorre tous les problèmes à l'intérieur de la discipline,

²²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²²⁸ *Ibid.*, p. 113.

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 113.

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibid.*, p. 111.

par peur de tomber dans un processus « tout entier réduit à la jouissance et à la consommation²³³ ».

« Il est inutile – écrit Tafuri – de se cacher la vérité : [...] ce sont des architectures qui ne veulent pas être *consommées*, qui refusent d'être l'objet d'une jouissance distraite et qui par conséquent n'acceptent pas de disparaître en tant qu'*objets* : qui veulent au contraire reconstituer une *aura* autour d'elles. Et pourtant, en dépit des intentions, elles ne parviennent pas à susciter une attitude de *recueillement* devant la dynamique complexe de leurs images : elles ne parviennent pas à faire *s'enfoncer* l'observateur en elles, pour utiliser les mots de Benjamin. Kahn, Rudolph, Giurgola, Tange ou Stirling restent à mi-chemin : tout comme restent à mi-chemin leurs épigones et leurs continuateurs. D'une part, la ville comme champ d'images, [...] de l'autre la ville comme réceptacle de valeurs²³⁴. »

Les architectes réagissent à la crise de l'aura en mettant l'accent sur la composition, sur la recherche linguistique, en ré-objectivant les *choses* : d'un côté par la recherche de référents typologiques qui parlent de l'histoire urbaine, de ses valeurs et de ses mémoires ; et de l'autre avec une architecture repliée sur elle-même – une « architecture qui parle d'architecture²³⁵ » – qui prétend considérer le langage artistique comme son champ exclusif de vérification et de contestation. L'*architecture critique* est un *métalangage* qui, selon Tafuri, paye son très haut niveau d'abstraction, et se montre dans tout les cas totalement incapable d'éclairer l'*historicité* des codes utilisés et les *idéologies* qui leur sont sous-jacentes. En empruntant cette voie, l'architecture est vouée à rester bloquée à un carrefour qui ne conduit qu'à des impasses, ou pire : à se réduire, comme l'avait écrit Argan, à un dégoûtant *banquet de la nausée*²³⁶. Esthétique inutile, commente Tafuri, qui laisse libre cours, sans la perturber, à « l'extension des instruments d'hétéro-direction des choix et des comportements qui a trouvé dans le chaos de la ville contemporaine le lieu qui lui est dévolu²³⁷ ». On comprend donc dans quel type d'*impasse** se trouve la culture architecturale contemporaine : comment pourrait-il en être autrement dès lors qu'elle refuse aussi obstinément d'immerger le projet moderne, de manière désenchantée, dans son système spécifique de conditionnements historiques et politiques ?

« L'architecture critique – écrit Tafuri – a pour authentique interlocuteur le public des architectes et pour objets d'analyse des processus figuratifs hautement intellectualisés. C'est pour cette raison que l'articulation des formes se traduit par le baroquisme des images et qu'un réel message analytique au sens global ne se laisse déceler que dans peu d'expériences de la production actuelle. Le glissement du moment critique dans

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibid.*, p. 112.

²³⁵ *Ibid.*, p. 150.

²³⁶ Cf. ARGAN G. C., Il banchetto della nausea, in *La Botte e il Violino*, I, n° 2, p. 3-8, cit. dans TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 112.

²³⁷ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 113.

un marais gluant d'images acritiques est peut-être l'un des symptômes les plus graves de l'incertitude qui domine une large part de la culture internationale²³⁸. »

Les tâches de la critique

À ce stade, il devrait sembler évident que *Teorie e Storia* n'est pas seulement un texte d'épistémologie de l'histoire. Bien sûr, il est indéniable que Tafuri inaugure et, en quelque sorte, promeut un nouveau cycle historiographique. Il a lui-même rappelé à plusieurs reprises combien, à l'époque de la publication du livre, « l'histoire de l'architecture proprement dite était peu à la mode en Italie²³⁹ ». Néanmoins, le recours à l'histoire fonctionne plutôt chez lui comme la *conséquence* de l'articulation d'une série de problèmes directement liés à la pratique de l'architecture, aux conditions de travail des architectes, au rôle et à la fonction intellectuelle qu'ils exercent. À partir de *Teorie e Storia*, Tafuri cherche à refonder une méthode critique qui soit en mesure de rouvrir la discipline vers le futur. Aux *racines pourries* de la tradition du nouveau, il oppose la médecine historico-critique. On ne peut que concorder avec Hélène Lipstadt et Harvey Mendelsohn lorsqu'ils affirment que dans son premier livre, l'historien endosse les devoirs de la critique et se propose d'acquiescer trois fonctions : en *épidémiologiste*, il retrace la trajectoire idéologique de la culture architecturale de la Renaissance à nos jours ; en *anatomopathologiste*, il en dissèque le corpus disciplinaire ; et en *médecin public*, il entend mettre en garde la communauté scientifique contre le *poison* qui stagne à la source de la culture architecturale²⁴⁰.

La dimension *politique* de cette recherche est tout à fait évidente. La méthode critique que Tafuri fonde sur l'histoire est traversée de part en part par l'*espérance d'un monde nouveau*, par le souffle du changement et de la transformation sociale. C'est la raison pour laquelle Tafuri est si polémique vis-à-vis de tous ceux qui rendent un culte au passé glorieux de l'architecture rationnelle, mais aussi de la critique opérative de Zevi, Benevolo, et Argan. La *critique opérative*, écrit Tafuri, est une *histoire écrite à coups de couteau*. Mais c'est une écriture de *perdants* qui, « parce qu'ils ne sont pas capables de se servir d'un couteau dans la lutte civile », reportent leurs désillusions « dans l'exercice littéraire » en déformant par la reconstruction historique, le cours d'événements « qu'ils avaient échoué à transformer dans l'exercice de la politique²⁴¹ ». À l'inverse, il y a dans *Teorie et Storia* un lien déterminant qui unit histoire, utopie, et espérance. Un lien qu'il est impossible de briser, parce qu'il constitue la motivation fondamentale de la recherche.

²³⁸ *Ibid.*, p. 159.

²³⁹ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, art. cit., p. 64.

²⁴⁰ LIPSTADT H., MENDELSON H., Philosophy, History & autobiography, art. cit., p. 60.

²⁴¹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, cit., p. 171.

« Aujourd'hui – écrit Tafuri – nous sommes obligés de voir dans l'histoire non pas un grand réservoir de valeurs codifiées, mais plutôt une énorme somme d'utopies, d'échecs, de trahisons. Aujourd'hui encore, l'espoir d'un monde nouveau repose sur la croyance dans les ruptures violentes, les sauts dans le vide, l'aventure tentée sans garanties : s'il en allait différemment, il faudrait nous résigner à laisser s'engourdir nos capacités d'action et de compréhension dans la célébration évasive du passé²⁴². »

C'est pourquoi, à la différence de l'historien opératif, l'historien critique ne fournit pas de solution mais ouvre et met en lumière des problèmes et des contradictions. Il pénètre l'objet, à la recherche de ce que l'architecture *ne montre pas*. Il travaille l'écart entre le langage et l'histoire, ainsi que les significations successives que déposent sur l'architecture l'histoire et la critique. Les codes architecturaux sont, pour l'historien critique, « des faisceaux de relations qui relient une série complexe de systèmes²⁴³ » : les typologies, les techniques et les rapports de production, les relations avec la nature et avec la ville, les systèmes symboliques et les rapports idéologiques qui sont autant de systèmes de conditionnement du travail architectural. Au centre de cet ensemble de relations se trouve la question du *projet*, terme déterminant pour analyser l'univers polysignifiant de l'architecture. Car c'est dans le projet que le discours architectural conserve ou élimine les matériaux de travail, qu'il institue de nouvelles relations productives, qu'il détermine les hiérarchies morphologiques et formelles et qu'il établit une relation singulière avec son temps. Mais le projet opère dans une distance à la réalité qu'il est impossible de combler : et c'est précisément sur cette distance, sur les écarts et sur les contradictions que travaille l'historien « afin de mettre au jour de nouvelles questions pour le présent²⁴⁴ ».

« De nouvelles questions – insiste Tafuri – et non pas de nouvelles solutions. Ce n'est pas l'histoire qui peut proposer des solutions [...]. Le contexte historique ne peut pas déterminer les tâches actuelles [...]. L'histoire [...] se doit plutôt de situer les problèmes avec exactitude [...], d'en reconnaître les ambiguïtés, les valeurs, les mystifications, de proposer à l'architecte un océan de problèmes nouveaux et irrésolus, ouverts à un choix conscient, libérés du poids du mythe. [...] L'historien accentue les contradictions de l'histoire et les offre cruellement, dans leur réalité, à la responsabilité de ceux qui se sont donné pour objectif de créer de nouveaux mondes formels²⁴⁵. »

Il est bien évident que les possibilités que Tafuri reconnaît à l'architecture sont rien moins que secondaires. L'architecture peut travailler sur les contradictions du temps. Le problème est de se libérer des illusions, de briser la cage de la culture bourgeoise. Cette culture qui, en plus de refuser de renoncer à la fonction intellectuelle du travail artistique, élève les nostalgies et les

²⁴² *Ibid.*, p. 263.

²⁴³ *Ibid.* p. 259.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 262.

²⁴⁵ *Ibidem.*

repentins au rang de hautes valeurs universelles et rend idéologiquement vaine toute recherche historiographique sérieuse.

« Ce n'est plus l'histoire – écrit Tafuri – qui offre à l'architecte un horizon de stabilité et de valeurs. C'est plutôt l'architecture dans la manière dont elle se pratique, dans sa tentative de recréer à chaque fois à partir de rien ses propres buts et ses propres valeurs, qui fournit à l'histoire des significations en perpétuelle métamorphose [...]. En inscrivant les événements passés dans un champ de significations, l'historien donne un sens à l'ambiguïté de l'histoire : d'abstraite et complètement ouverte il la rend concrète et impossible à instrumentaliser [...]. Aujourd'hui, refuser l'histoire signifie se jeter dans les bras des mystifications les plus vulgaires [...]. De la même manière, l'idée qu'il est possible d'agir exclusivement sur le plan du langage [...] dissimule de nouvelles mythologies [...]. La réalité technologique dans laquelle nous évoluons n'a pas dépassé les grands problèmes liés à la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, à la crise de l'objet, à la disparition de l'aura [...]. La question, pour l'architecture, n'est donc pas de s'enfermer dans une nuit silencieuse de la pure forme, qui ne renvoie à rien sinon à elle-même, ni de se surcharger de représentations allusives, ni de prétendre avec une cécité coupable à une extériorité absolue et confuse en lieu et place d'autonomie. Le rappel à la spécificité des problèmes de base de la discipline architecturale sera salutaire s'il est en mesure d'investir le processus de projet dans sa globalité, en délimitant avec exactitude les bornes en deçà desquelles le discours sur le langage a un sens²⁴⁶. »

Il s'agit donc avant toute chose, par le recours à l'histoire comme champ de vérification, de casser *les mythes culturels* qui emprisonnent la discipline. À cette fin, Tafuri distingue radicalement la critique historique du travail architectural et exaspère leur opposition jusqu'à les placer dans une insurmontable contradiction. L'intellectuel se dédouble : l'architecte propose de nouveaux univers formels, l'historien déconstruit leurs prémisses et leurs conditionnements et offre au travail futur de nouveaux problèmes et de nouvelles contradictions. Plutôt que de charger les langages de valeurs critiques, Tafuri entend reconstruire les paramètres et les critères utiles à une *analyse critique des instruments du langage*, pour pouvoir reconstituer chaque fois que nécessaire « les raisons internes à la structure du code de référence [...], pour faire apparaître d'une part l'historicité de ce code, et de l'autre les idéologies non explicites qui lui sont sous-jacentes²⁴⁷ ».

Dans la première édition du texte, Tafuri situe son propos dans le sillage des écrits contemporains de Roland Barthes, dont il use pour répondre à l'hypothèse d'Argan selon laquelle l'architecture rationnelle ne pouvait guère être qu'un chapitre essentiel de la culture réformatrice européenne. Là encore, c'est le discours politique qui apparaît comme déterminant. Car comme pour le Roland Barthes des *Mythologies*, il s'agit pour Tafuri de formuler une « critique

²⁴⁶ *Ibid.* p. 263-265.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 123.

idéologique » de la culture architecturale qui soit susceptible de rendre compte « en détail de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle²⁴⁸ ». Mais cela n'est possible que si l'on réussit à reconstruire l'espace historique dans lequel ce discours s'est constitué : car la naturalité de cette culture n'est qu'un *mythe* et *le mythe est contre l'histoire*. Pourtant, cette reconstruction de l'espace historique n'est pas l'apanage de la critique : toujours par référence à Barthes, Tafuri souligne que « le critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence des signes²⁴⁹ ». Pour Tafuri il s'agit au contraire de briser cette cohérence, selon la leçon de Walter Benjamin²⁵⁰ qui nous invitait à *brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire* : « dans l'histoire, les solutions n'existent pas – écrit Tafuri – mais on peut toujours diagnostiquer que la seule voie possible est l'exaspération des antithèses, le choc des positions, l'accentuation des contradictions [...] dans la perspective d'un changement radical²⁵¹ ».

C'est à ce stade qu'intervient la différence introduite dans la seconde édition du livre. Entretemps, il y a eu l'arrivée à Venise, le début de la collaboration avec *Contropiano* et la méthode de la *critique de l'idéologie*. Dans l'édition de 1970, les dernières pages du livre sont légèrement modifiées et Tafuri ajoute ceci : « L'activité historique, dans la plus totale indifférence à l'égard de l'action positive, devient ainsi *critique de l'idéologie architecturale*, et en tant que telle, *activité politique*²⁵² ». L'architecture est, comme toute culture historiquement conditionnée, marquée par une valeur de classe. L'ensemble du cycle de la modernité doit donc être réanalysé depuis le début, en insistant sur sa fonction institutionnelle au service de l'avènement de la bourgeoisie, aussi bien dans sa version précapitaliste jusqu'au XVIII^e siècle que dans sa version pleinement capitaliste par la suite. À ce stade, l'objectif de la critique est fixé : il s'agit de « forcer le rôle institutionnel assigné aux intellectuels par les Lumières et à partir d'elles²⁵³ ». La rupture avec Argan est désormais irrémédiable.

²⁴⁸ BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 7, repris par Tafuri dans *Teorie e Storia*, cit., p. 18.

²⁴⁹ BARTHES R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 69, repris par Tafuri dans *Teorie e Storia*, cit., p. 147.

²⁵⁰ BENJAMIN W., *Sur le concept d'histoire*, thèse VIII, in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 438. Voir aussi la thèse XVII : « L'historien matérialiste [...] va faire éclater la continuité historique pour en dégager une époque donnée ; il ira faire éclater pareillement la continuité d'une époque pour en dégager une vie individuelle ; enfin il ira faire éclater cette vie individuelle pour en dégager un fait ou une œuvre donnée », *ibid.*, p. 442.

²⁵¹ TAFURI M., *Teorie e Storia*, op. cit., p. 312.

²⁵² *Ibid.*, p. 269-270.

²⁵³ *Ibidem.*

IV. LE PROJET POLITIQUE

PREMIERE PARTIE

A travers Contropiano

Venise, 1968-1976

Comme l'a souligné Jean-Louis Cohen¹, tout au long de la seconde moitié du vingtième siècle, le rapport entre l'architecture et les différents courants de la culture italienne doit être interprété à partir d'une forme *organique* de rapport à la vie politique. Il s'agit de recherches qui doivent toujours être appréhendées sous l'aspect *théorique* et sur le plan des *effets institutionnels* produits - ou qu'ils entendent produire. Pour reconstruire la genèse d'un texte comme *Progetto e Utopia*, on ne peut donc commencer que par le *contexte empirique*. En 1968-1969 Manfredo Tafuri arrive auprès de l'IUAV de Venise pour remplacer, à la chaire d'Histoire, Giuseppe Mazzariol, qui avait exercé la fonction de professeur après le retour à Rome de Bruno Zevi. Mazzariol, il faut le rappeler, est un historien de l'art qui n'était pas indifférent à l'histoire de l'architecture. On lui doit, entre autres, les contacts qui portèrent à Venise Le Corbusier, Louis Kahn et Frank Lloyd Wright, au début des années soixante. Mais tout compte fait, son influence au sein du IUAV reste fragile. Quoi qu'il en soit, elle est incomparable avec celle exercée par Bruno Zevi au cours des années précédentes.

L'auteur de *Teorie e Storia* arrive à Venise convaincu de devoir poursuivre son examen critique de l'architecture rationaliste italienne. Les nœuds identifiés dans ce premier volume doivent être historiquement vérifiés ou ultérieurement articulés. Il est évident qu'on ne peut plus persister sur la *dialectique* entre l'autonomie des intentions dans les projets et l'*hétéronomie* des résultats du travail architectural. En fait, dès le début des années soixante, Tafuri avait compris que la crise de l'architecture ne dépendait pas seulement de limites méthodologiques, mais, de manière plus décisive, des carences de la lecture des phénomènes réels auxquels appliquer le projet: l'*accroche manquée* à la réalité sociale, économique et politique du pays dépend en somme d'« une planification inadéquate dans ses limites idéologiques² ».

« Par exemple: les rappels à une culture de la communauté, organisée autour de l'école primaire et du centre social, dans les années de grandes migrations internes, dépeuplement de territoires entiers et développement

¹ COHEN J.-L., *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*, Bruxelles, Mardaga, 2013, p. 200.

² Cf. PICCINATO G., QUILICI V., TAFURI M., La città territorio: verso una nuova dimensione, dans *Casabella continuità*, 270, 1962, p. 16-25, maintenant dans LUCENTE R., RECCHIA I., THEPOT P., VERY F., *Feedback. Territori di ricerca per il progetto in architettura*, Roma, Gangemi, 2015, p. 10-25, cit., p. 11.

violent des nouveaux centres urbains, avec toutes les transformations socio-économiques que cela comporte, acquièrent une saveur pathétique et inactuelle jusqu'à devenir, en dernière analyse, des faux-fuyants. Nous ne voudrions pas toutefois être mal compris: [...] il s'agit de clarifier comment les défaites de l'architecture et de l'urbanisme italien, et pas seulement italien [...] dépendent à notre avis, en grande partie, du fait de ne pas avoir compris que ce n'étaient pas les moyen d'intervention qui étaient défectueux, mais la lecture même des phénomènes auxquels appliquer de tels moyens³ »

Ayant finalement obtenu la chaire d'histoire d'Architecture, le jeune professeur se trouve confronté à un milieu très particulier. D'une part, le relatif *vide académique* provoqué par le départ de Zevi à l'université le met dans les conditions de réorganiser l'institut avec grande liberté : et il utilisera son pouvoir sans s'épargner, en éliminant les vieux chercheurs et en recrutant de jeunes collaborateurs⁴. D'autre part, dans cette période la ville traverse une conjoncture politique exceptionnellement vive. En effet, Venise avait connu, déjà dans les années qui avaient immédiatement précédé 1968, d'importantes mobilisations étudiantes et ouvrières, destinées à se poursuivre tout au long des années soixante-dix :

« Quand je suis arrivé à Venise – se souvient Tafuri – c'était un moment chaud du point de vue des désordres étudiants. À Venise tout avait commencé un an auparavant, c'est un fait, 1968 n'avait été que la traînée de la comète [...]. À mon arrivée - dit Tafuri – j'avais l'air d'un personnage curieux, inimaginable, parce que j'avais 32 ans et que les étudiants n'étaient pas habitués à voir un professeur aussi jeune. [...] En tout cas, il y avait des manifestations organisées par un groupe d'étudiants qui incluait Marco De Michelis et Francesco Dal Co – pour ne citer que les plus importants. Ils venaient d'obtenir leur diplôme et nous avons construit un rapport basé sur l'intérêt réciproque pour une série de phénomènes culturels. Par exemple on avait établi un rapport avec Asor Rosa et le groupe qui s'était formé autour de la figure de Toni Negri et *Contropiano* [...]. D'autre part, le rapport avec la revue *Angelus Novus* [...] dirigée par Cacciari, qui venait d'obtenir son diplôme à Padoue, fut tout aussi important⁵ »

Entre le groupe de *Contropiano* et certains jeunes étudiants d'architecture, se joue un croisement de destins qui marque, dorénavant, notre histoire. Le parcours politique de Massimo Cacciari est lié à « Potere operaio veneto-emiliano », un périodique militant, faisait office de débouché vénitien de *Classe Operaia*, qui était distribué dans la zone pétrochimique de Porto Marghera et dont Cacciari lui-même rédigeait la majorité des textes⁶. Beaucoup d'articles publiés

³ *Ibidem*.

⁴ PASSERINI L., La storia come Progetto, *art. cit.*, p. 44; cf. COHEN J. L., *La coupure entre architectes et intellectuels*, *cit.*, p. 191-203 et MORACHELLO P., The Department of architectural History. A detailed Description, in *AD*, 59, 1985, p. 70-73.

⁵ PASSERINI L., La storia come Progetto, *art. cit.*, p. 54. *Potere Operaio Veneto-Emiliano* – à ne pas confondre avec le groupe politique homonyme qui naîtra en 1967 et auquel Cacciari n'adhèrera jamais.

⁶ Cf. Intervista a Massimo Cacciari, in TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, *cit.*, p. 820-824.

par la suite dans *Contropiano* proviennent de cette première expérience⁷. Parallèlement à ce travail de terrain, Cacciari, Marco De Michelis et Francesco Dal Co écrivent divers essais sur des thèmes critico-esthétiques pour la revue *Angelus Novus*. Ce sera justement cette nouvelle génération d'étudiants militants qui composera la première cellule de travail de Tafuri. Aux côtés de Cacciari, auquel Mazzariol avait précédemment confié la charge d'un cours de Littérature artistique, et des architectes Marco De Michelis et Francesco Dal Co, Tafuri associe les romains Mario Manieri-Elia et Giorgio Ciucci, avec lesquels il avait débuté professionnellement, « parce que nous avons besoin – se rappelle-t-il – aussi de personnes plus expérimentées⁸ ».

À partir de 1969, la construction de l'Institut d'Histoire (*Istituto di Storia*) croise plus directement l'histoire de *Contropiano*. Le premier numéro de la revue sort en 1968 sous la direction de Toni Negri, Alberto Asor Rosa et Massimo Cacciari. Les publications durent relativement peu de temps - de 1968 à 1971 – et sont marquées par une crise soudaine au sein de la rédaction originelle. Déjà dans le second numéro, un *Premier bilan*⁹ modifie la configuration thématique afin de relancer les recherches. Toutefois, c'est durant ces trois années que le schéma théorique utilisé par Manfredo Tafuri pour sa critique architecturale mûrira : une réflexion sur la discipline en tant qu'« idéologie concrète, "réalisée" par l'architecture elle-même » qui a pour ambition « d'atteindre une dimension spécifiquement politique¹⁰ ».

Ce qui est certain c'est qu'en aucun cas, parmi les revues militantes des années soixante et soixante-dix, l'architecture n'a occupé autant d'espace. *Contropiano* est - *de facto* - la revue de l'Institut d'Histoire de l'IUAV. Depuis 1966, c'était la revue de Paolo Portoghesi, *Controspazio*, qui avait assumé cette fonction. L'opposition entre les deux titres est flagrante : il ne s'agit pas d'imaginer des *forme spaziali* alternatives mais de travailler sur les contradictions de la planification économique. Tafuri veut rompre avec toutes les recherches stylistiques, il ne fonde aucun espoir ni dans les « labyrinthes d'images tellement polyvalentes qu'elles en deviennent muettes, ni [...] dans le silence revêché de géométries satisfaites de leur propre perfection. C'est pourquoi – écrit-il en conclusion de *Progetto e Utopia* – il n'est pas évident de proposer des "contrespaces" architecturaux¹¹ ». Pour rattraper l'écart entre l'intention du projet et la réalité, il faut à présent explorer le second terme du problème : il s'agit en somme d'analyser les nouvelles

⁷ Cf. CACCIARI M., Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte. La Montecatini-Edison di Porto Marghera. Parte prima: 1950-1966, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1968, p. 579-627; Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte. La Montecatini-Edison di Porto Marghera. Parte seconda: 1966-1969, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1969, p. 397-447; CACCIARI M., FORCELLINI P., Stato e capitale nelle lotte contrattuali, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1969, p. 579-616; CACCIARI M., MANOTTI A., Linea delle lotte alla Châtillon di Porto Marghera, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1970, p. 91-128; CACCIARI M., POTENZA S., Ciclo chimico e lotte operaie, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1971, p. 343-398.

⁸ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, art. cit., p. 44

⁹ *Primo bilancio*, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 237-244.

¹⁰ TAFURI M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 169.

¹¹ *Ibidem*.

formes du développement capitaliste pour en déduire les questions et les nouveaux thèmes que celles-ci posent à l'architecture.

Le programme didactique de l'Institut, dont les *thèmes* des cours seront explicitement choisis sur la base des urgences du présent, reflète ce changement d'approche : « Le présent était notre objectif », dit Tafuri¹². Les problèmes politiques finissent tous *dans* le débat architectural. Qu'est-ce que la métropole industrielle ? Comment se construit-elle ? Comment fonctionnent les processus de planification ? Quels sont les devoirs de l'architecture face à ces processus ? Comment évolue la profession d'architecte dans une société de capitalisme avancé et quelles sont ses possibilités concrètes d'influer sur l'évolution des territoires urbanisés ? De telles questions, contraignantes pour le débat architectural, sont formulées dans une interprétation *large*, qui appréhende tout : la critique de l'architecture comme autoreprésentation des systèmes de pouvoirs ; l'organisation territoriale comme dispositif de production du profit dans l'intérêt de certaines classes sociales plutôt que d'autres ; l'analyse ponctuelle des théories économiques consacrées à la programmation ; l'analyse esthétique des langages formels.

S'il est vrai, comme avait dit Argan, que le rationalisme architectural n'est rien d'autre qu'un chapitre de la grande saison réformiste européenne, alors le problème est la planification. Tafuri lui-même confirmera la prééminence politique de la recherche de ces années-là, dans la *Premessa à Progetto e Utopia*. Le livre, écrit-il en préambule, naît « d'une réélaboration à partir d'un développement important d'un essai paru, sous le titre *Per una critica dell'ideologia architettonica* dans la revue *Contropiano* (1/1969)¹³ ». Les thèses soutenues dans cet essai, rappelle l'auteur, ont été suivies de « nombreuses prises de position, plus ou moins violentes¹⁴ ». Celui-ci se réfère notamment à l'éditorial très dur de *Controspazio*¹⁵, dans lequel Paolo Portoghesi avait démolé sa critique de l'idéologie architecturale en la qualifiant d'inutile et cruelle *vivisection* sur un corps inerte, risquant de *tuer* l'architecture. À la limite, selon Portoghesi, la critique tafurienne parvient à ressembler à une autopsie qui *prophétise* sans raison la *mort* de la discipline. Face à de telles prises de position, Tafuri répond en déplaçant le sujet :

« L'essai publié dans *Contropiano* - écrit Tafuri - portait à des conséquences extrêmes [...] les hypothèses déjà exprimées dans *Teorie e Storia dell'architettura*. Relire l'histoire de l'architecture moderne à la lumière des instruments méthodologiques offerts par une critique de l'idéologie entendue dans la plus rigoureuse acception marxienne [...]. Le contexte de la revue qui hébergeait cet essai (et les autres de l'auteur, et des camarades qui ont travaillé sur cette ligne) était tellement défini dans son histoire politique et dans les lignes

¹² PASSERINI L., *La storia come Progetto*, *art. cit.*, p. 44.

¹³ TAFURI M., *Premessa*, dans *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 1; Cf.

TAFURI M., *Per una critica dell'ideologia architettonica*, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1969, p. 31-79.

¹⁴ TAFURI M., *Premessa*, dans *Progetto e Utopia, Ibidem*.

¹⁵ PORTOGHESI P., *Autopsia o vivisezione dell'architettura*, dans *Controspazio*, 1, 1969, p. 5-7.

de son débat interne, qu'il laissait supposer que de nombreuses lectures équivoques pouvaient a priori être évitées. Cela n'a pas été le cas. En isolant la thématique architecturale du contexte théorique dont la revue était porteuse, il a été possible de considérer notre écrit comme un hommage à un comportement apocalyptique, comme une "poétique du renoncement", comme une extrême dénonciation de la "mort de l'architecture"¹⁶ »

En d'autres termes, selon Tafuri, Paolo Portoghesi n'a pas saisi le contexte thématique de son travail et il est donc passé, avec fracas, à côté du sujet de la polémique. Le cœur de ses recherches, maintenant, est politique avant d'être architectural. Certes, les hypothèses architecturales spécifiques que les écrits de *Contropiano* ont permis d'articuler, doivent passer au crible de la critique. Toutefois, pour construire une comparaison qui permette des avancées non aléatoires, selon Tafuri, il faut « aller sur le terrain de la théorie politique telle qu'elle s'est développée dans les recherches les plus avancées de la pensée marxiste de 1960 à aujourd'hui¹⁷ ». Car, en effet, « la critique de l'idéologie n'est pas séparable de ce contexte, elle en est partie intégrante¹⁸ ».

Bien entendu, les résultats de l'enquête sont explicites. Avec *Teorie e Storia*, Tafuri avait mis en place le cadre épistémologique du projet et de sa relation aux langages. À présent, il s'agit de revenir sur la même question, mais d'en déduire une méthode qui permette de définir de nouvelles fonctions pour le travail intellectuel, même au risque de découvrir des rôles désormais *en deçà et au-delà de l'architecture elle-même*¹⁹. Aucun chant funèbre « au-dessus de tombes inexistantes²⁰ », donc. *Progetto e Utopia* identifie des instruments scientifiquement vérifiables pour corroborer historiquement les conditions réelles à l'intérieur desquelles le discours architectural se situe: « ce qui nous intéresse - dit Tafuri - c'est de préciser quelles sont les obligations que le développement capitaliste a retiré à l'architecture [...]. Pas de regret, donc, et aucune prophétie apocalyptique, dans cette reconnaissance que nous nous proposons de confirmer historiquement²¹ ».

La recherche de Manfredo Tafuri ne concerne pas directement l'articulation de la discipline historique. Du moins pas à ce stade de son parcours. Le recours à l'histoire est plutôt un *instrument* pour analyser certaines positions théoriques qui tournent autour du rapport entre projet d'architecture, métropoles industrielles et formes du cycle économique capitaliste. Dans le fond se trouve l'idée que l'architecture se meut dans un « espace vide, dans lequel tout peut

¹⁶ TAFURI M., *Premessa*, dans *Progetto e Utopia*, cit., p. 1-2.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

²⁰ TAFURI M., Lettera a Renato De Fusco, dans *Op. Cit.*, 51, 1981, p. 83-85.

²¹ TAFURI M., *Premessa*, dans *Progetto e Utopia*, cit., p. 3.

arriver, mais rien n'est décisif²² ». Plus que comme un historien, Tafuri raisonne comme un architecte *engagé*. Comme l'a écrit Massimo Canzian, tout le développement problématique du projet historique de Tafuri, consiste à construire des *barrières* contre « la liberté infondée et aporétique » de l'architecte afin d' « identifier les *limites théoriques* qui bornent un terrain rationnellement vérifiable pour ses fonctions²³ ».

La première année vénitienne prend les traits d'un véritable apprentissage politique : Tafuri a besoin d'articuler avec plus de précision les intuitions qu'il avait mûries avec *Teorie e Storia* - un livre, comme nous l'avons vu, largement influencé par des références au structuralisme, à l'École de Francfort, à la phénoménologie, bien qu'elles soient toutes passées par le filtre de Benjamin – et justement il le fera en utilisant la base théorique de *Contropiano*. Dans son premier article Tafuri tente de s'approprier la méthode de la revue et l'adapte au schéma de *Teorie e Storia*, là encore essentiellement répété: il articule la critique du langage de l'architecture autour des termes inédits d'une déconstruction de l'idéologie moderne. Mais les idées de Tafuri et celles de Asor Rosa, Toni Negri, Massimo Cacciari, demeurent juxtaposées, elles ne fusionnent pas harmonieusement. Il suffit de parcourir le texte pour remarquer un discours à double niveau : comme si l'historien tentait de convaincre ses compagnons de voyage – et à se convaincre – de leur accord fondamental.

Per una critica dell'ideologia architettonica procède de la façon suivante : on y retrouve la polémique contre *l'utopie de la forme* comme projet de réduction de la totalité humaine dans la synthèse idéale et harmonieuse du langage classique²⁴; on parcourt à nouveau les figures fondamentales de l'architecture comme *idéologie sociale* en mesure de contenir par la voie de *la raison* le désordre de la cité moderne et de l'histoire ; on réaffirme le rôle central de Piranesi comme point de limite à travers lequel « le rationalisme semble découvrir sa propre irrationalité²⁵ »; on parcourt l'angoissante crise des valeurs de la civilisation industrielle du XIX^e siècle pour aboutir à un « retour de l'idéologie à la *politique des choses*, réalisé par les lois du profit²⁶ » comme véritable départ de l'aventure du Mouvement Moderne ; et pour finir, on fait allusion à la nécessité de relire l'échec de *l'International Style* à partir d'une série de thèses mises à disposition par le nouveau marxisme. Plus précisément, Tafuri place au centre de sa nouvelle recherche la nature bourgeoise-réformiste des idéologies de l'urbanisme et la crise définitive du rêve romantique du *génie-artiste* qui tente d'avoir une incidence sur le *cours du destin social* à travers des actes individuels, des évolutions formelles, des compensations esthétiques. L'architecture, dit

²² *Ibidem*.

²³ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico. Progetto, estetica, teoria nel dibattito italiano del dopoguerra*, Milano, Guerini, 1995, p. 122.

²⁴ TAFURI M., *Per una critica dell'ideologia architettonica, art. cit.*, p. 47.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

Tafuri, souffre le destin de l'art à l'époque des *machines*. Il s'agit, pourtant, d'un « temps de conflit – a écrit aussi Canzian - une temporalité de la contradiction [...] qui induit à réviser en profondeur la foi des Lumières dans la capacité 'expansive' des principes rationnels propres aux mouvements internationaux d'architecture²⁷ ».

Dans *Classe Operaia*, Mario Tronti avait éclairé le schéma politique général de la critique anti-progressiste. Asor Rosa, comme nous avons vu, avait déjà appliqué tel schéma politique à la critique de la littérature, tandis que le jeune Cacciari s'était attelé à en tirer une première critique de la philosophie moderne. Mais personne n'avait jamais osé confronter cette méthode aux questions d'architecture et d'urbanisme. En cela, Tafuri est indubitablement le premier. D'ici découle le caractère *en suspens* du premier texte publié sur *Contropiano*, qui se conclut avec un appel à « rejoindre une dimension spécifiquement politique, dont la destruction systématique des mythologies [...] ne constitue qu'un des objectifs: seules les futures conditions de la lutte des classes permettront de savoir si le devoir que nous nous fixons est un devoir d'avant-garde ou d'arrière-garde²⁸ ». La thèse de fond de l'article est très célèbre: une architecture de classe n'existe pas, ni ne peut exister, seule une critique de classe de l'architecture est possible²⁹.

« Une cohérente critique marxiste de l'idéologie architecturale - écrit Tafuri – ne peut que démystifier les réalités contingentes, historiques, pas du tout universelles, qui se cachent derrière les catégories unificatrices des termes art, architecture, ville. En assumant son propre rôle historique et objectif de critique de classe, la critique architecturale doit devenir critique de l'idéologie urbaine, en évitant par tous les moyens de rentrer dans des discussions progressistes avec les techniques de rationalisation des contradictions du capital³⁰ »

La mise en question radicale du modernisme architectural ne se développe pas encore dans une nouvelle théorie du projet, mais elle en fige, du moins à ce stade, les termes. D'autre part, la distance avec le réel commence à être comblée par une forme plus précise de reconnaissance historico-politique. Quoi qu'il en soit, l'évolution du nouvel Institut d'Histoire de l'IUAV est amorcée à cet entrecroisement. Après 1971, avec la fermeture de *Contropiano*, le groupe de Tafuri s'interroge sur l'opportunité de fonder une revue sectorielle ouvertement liée à l'Institut, devenu entre-temps Département. Finalement, on décide de procéder différemment : l'école tafurienne n'aura pas de revue propre, mais elle se lancera dans une occupation systématique des foyers les plus prestigieux du débat spécialisé, en Italie et à l'étranger. Comme l'a remarqué Jean-Louis Cohen, une division précise des tâches leur permettra de « prendre en main les revues

²⁷ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, cit., p. 37.

²⁸ TAFURI M., *Per una critica dell'ideologia architettonica*, art. cit., p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

³⁰ *Ibidem.*

existantes » pour passer de la phase de recherche au « contrôle des médias agissant sur la culture architecturale³¹ ».

Durant ces années, Tafuri publie régulièrement chez Einaudi et Laterza, et dirige la collection créée par Paolo Portoghesi auprès de Officina Edizioni à Rome. Toujours pour Officina, Giorgio Ciucci dirigera la collection *Architettura/Opere*. Francesco Dal Co, une fois professeur, collabore avec *Lotus*, *Domus* et surtout *Casabella*, dont il deviendra directeur, en 1996, prenant la suite de Vittorio Gregotti. George Teyssot collabore à *Electa*, tandis que Franco Rella assure le lien avec Feltrinelli et Massimo Scolari avec Franco Angeli³². À ceci, il faut ajouter les liens que les vénitiens noueront avec la France, par le biais de *L'Architecture d'aujourd'hui* dirigé par Bernard Huet et de *Architecture Mouvement Continuité*, et les liens rapprochés avec les Etats-Unis, en particulier grâce à Peter Eisenmann et à la revue *Opposition*. En d'autres termes : le marché éditorial est totalement occupé par le groupe de Tafuri qui s'assure ainsi une centralité stratégique dans les milieux culturel et académique.

« C'est ainsi - écrit Cohen - qu'un processus engagé avec la venue à Venise de Manfredo Tafuri et la cristallisation du dynamisme d'une génération autour de sa personne a produit des effets durables dans tous les champs de la culture architecturale, de la recherche et de l'enseignement, à la source des idées et des thèmes nouveaux, à la presse et à l'édition qui en permettent la divulgation et la dissémination³³ »

On peut dire que *Progetto e Utopia* est un livre conclusif, à la suite duquel, à partir de 1976, s'ouvre un nouveau chantier de recherche basé sur de nouveaux présupposés théoriques. Une bonne partie des incompréhensions, des polémiques inutiles, des malentendus et des trahisons dans l'interprétation de l'œuvre de Tafuri dépendent du refoulement de cette période. Pour démêler l'affaire, alors, il vaut peut-être la peine de suivre ponctuellement les évolutions du fondement théorique et du positionnement politique de Tafuri.

Contropiano: une revue ultérieure

Comme on l'a vu, l'histoire de *Classe Operaia* s'interrompt brusquement entre 1966 et 1967, surtout par initiative de Mario Tronti. Durant l'année qui suit, il approfondit une série de recherches toutes dédiées au thème exclusif de *l'organisation politique, du parti, du rapport entre parti de classe et institutions du cycle économique* – en théorisant, par ce biais, la nécessité de reporter le travail politique et la fouille théorique du groupe, bien que d'un point de vue critique, au sein des

³¹ COHEN J-L., *La coupure entre architectes et intellectuels*, cit., p; 200.

³² *Ibid.*, p. 202-203.

³³ *Ibid.*, p. 152.

organisations traditionnelles du mouvement ouvrier. Alberto Asor Rosa, Toni Negri et le très jeune Massimo Cacciari, considèrent au contraire la fermeture de *Classe Operaia* comme prématurée, et ils commencent donc à travailler sur le projet de *Contropiano*, une revue qui aurait dû « exposer avec minutie le patrimoine théorique et politique réunis jusqu'alors³⁴ ». Deux séminaires sont organisés parallèlement, l'un à Padoue sur la crise de 1929 et le New Deal, et l'autre à Bologne sur la planification en Union Soviétique, pour poursuivre l'archéologie théorique des cycles du capital, entreprise les années précédentes³⁵. La nouvelle revue « est une tentative – se souvient Negri – de tenir ensemble ce type de discours intellectuel, qui au fond avait sa propre autonomie, avec des *relais* universitaires qu'il était extrêmement important de garder en lien, justement comme production d'un discours culturel en tant que tel³⁶ ».

Asor Rosa se mobilisera dans ce sens afin de rallier les jeunes de *Angelus Novus*. Mais c'est Toni Negri qui donnera un ton théorique à l'expérience : « C'est moi qui propose *Contropiano* [...]. Je me souviens que *Contropiano* est sorti après une après-midi de titres au comble de l'exaspération³⁷ ». Etudier la planification capitaliste, en suivre les différentes phases et les divers modes de réalisation, la voir comme une *charnière politique* qui lie ensemble les pratiques de lutte et les mécanismes d'exploitation, les théories scientifiques et les différentes positions culturelles qui les justifient : faire tout ceci du point de vue de la classe ouvrière, du point de vue du sujet qui s'oppose au système, du point de vue de la *critique*, en somme. Voilà ce que signifie *contro-piano*.

La *critique de l'idéologie* joue un rôle primordial en tant que déconstruction systématique de tous les instituts dont la culture bourgeoise se sert pour maintenir son propre système social : le mécanisme économique et celui institutionnel, la fonction des partis, les propositions de gestion social-démocratique du plan, la structure de la recherche scientifique, l'organisation des savoirs et le rôle du travail intellectuel. Il est question de bâtir sur ces thèmes un réseau de contacts académiques pour donner suite au discours du premier *opéraïsme*, en étendant son champ d'analyse à diverses disciplines. Mais entre-temps le cycle 1968-1969 explose et, comme l'observe Alberto Asor Rosa, le cœur du programme de *Contropiano* est frappé par « la violence de l'histoire³⁸ ».

Face aux événements de 1968-1969, en effet, le programme de la revue paraît totalement déplacé. Comme se souvient Toni Negri : « on ne pouvait plus garder la relative autonomie du discours culturel universitaire. À ce stade [...] c'est vraiment le paradigme qui change³⁹ ». Mais, au sein de *Contropiano*, les positions sont loin d'être unanimes. Déjà dans les deux premiers numéros se superposent, en effet, des lignes de lectures divergentes, qui avaient cohabité côte à côte dans

³⁴ Lettera di Toni Negri a Mario Tronti, in TROTTA L., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni settanta*, cit., p. 582.

³⁵ *Ibid.*, p. 523-527.

³⁶ Intervista a Toni Negri, in BORIO G., POZZI F., ROGGERO G. (dir.), *Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri*, cit., p. 244.

³⁷ *Ibid.*, p. 815.

³⁸ ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit., p. XXI.

³⁹ Intervista a Toni Negri, in BORIO G., POZZI F., ROGGERO G. (dir.), *Gli operaisti*, cit., p. 244

le groupe de *Classe Operaia*, et qui ensuite se sont révélées inconciliables et destinées à entrer en conflit.

« L'idée de *Contropiano* - dit Negri - était loin d'être stupide. Il s'agissait de mettre en place une longue réflexion, pour traverser les difficultés dans lesquelles nous nous retrouvâmes, et permettre la couverture de l'extrême gauche qui émergeait irrésistiblement. Les discours que faisaient ces camarades pourraient être interprétés de deux façons: soit comme un soutien à la gauche naissante, soit comme tentative d'en récupérer des éléments pour les réduire à l'orthodoxie⁴⁰ »

Le mouvement de 1968 marque une discontinuité décisive vis-à-vis de l'histoire du mouvement ouvrier. Selon Toni Negri il s'agit d'un hiatus chargé de possibilité: 1968 « c'est la classe ouvrière qui détruit les normes de la société civile pour se révéler comme classe de l'ouvrier social et pour réinventer l'antagonisme contre l'état du capitalisme avancé⁴¹ ». Donc, dans la recherche de Negri, deviendra toujours plus claire l'hypothèse d'un nouveau saut subjectif, marqué à la fin des années 70, par l'émergence d'une nouvelle figure politique, *l'ouvrier social*⁴², qui remplace *l'ouvrier-masse* du système fordiste et tayloriste. Cette figure subjective se reflète de manière inversée dans l'instabilité constitutive de la *crise des systèmes de planification du développement*. Mario Tronti, Asor, Cacciari et ceux qui continueront à travailler à la revue, considèrent en revanche 1968 comme un *problème*, plus que comme une opportunité. Cacciari observe ce mouvement, auquel il avait même activement participé, en adoptant une position de « distance critique⁴³ ». Selon Tronti, 1968, est un « mouvement mineur », « potentiellement antipolitique⁴⁴ ». Une année de *crise*, selon Tafuri, durant laquelle, ajoute-t-il, « Toni Negri devint fou⁴⁵ ».

Le désaccord de Negri est décisif pour l'évolution de la revue : « c'est moi qui a semé la pagaille – se rappelle-t-il – en plus les gens étaient venus me voir pour me dire : mais qu'est-ce que tu fais là-dedans ? Ce sont des opportunistes, ces gens-là nous tirent dessus⁴⁶ ». Fin 1968, après deux numéros à peine, il quitte la rédaction pour cause de « divergences essentielles » relativement à son « positionnement politique⁴⁷ ». Les rapports entre Manfredo Tafuri et les résultantes du discours opéraïste se définissent en tout et pour tout à ce stade de l'histoire. Negri part, Mario Tronti revient et Tafuri commence à écrire sur *Contropiano*.

⁴⁰ Intervista a Toni Negri, in TROTTA L., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni settanta*, cit., p. 816.

⁴¹ NEGRI T., *Pipe-Line*, Einaudi, Torino, 1983, p. 120.

⁴² NEGRI T., *Dall'operaio massa all'operaio sociale. Intervista sull'operaismo*, Verona, Ombre Corte, 2007.

⁴³ Intervista a Massimo Cacciari, in TROTTA L., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni settanta*, cit., p. 836.

⁴⁴ Intervista a Mario Tronti, in BORIO G., POZZI F., ROGGERO G. (dir.), *Gli operaisti*, cit., p. 302 et TRONTI, M., *Noi operaisti*, cit., p. 53.

⁴⁵ PASSERINI L., *La storia come progetto*, art. cit., p. 54.

⁴⁶ Intervista a Toni Negri, in TROTTA L., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni settanta*, cit., p. 815.

⁴⁷ Cf. Primo bilancio dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 295.

Les contributions publiées dans les différents numéros superposent deux plans, via un jeu ardu de renvois qui donne aux textes une saveur élitiste et austère. La revue apparaît comme trop liée aux questions généralement *culturelles* - l'esthétique, l'art, la littérature - par rapport aux autres publications post-1968 et d'autre part trop *militante* pour être associée aux revues académiques ou d'*establishment*. Mais c'est ainsi, en tant que lien persistant entre des niveaux séparés en apparence - la politique, l'esthétique, les langages de l'art, l'histoire, la production de marchandises - que l'entreprise acquiert tout son sens.

Dans *Contropiano*, après le départ de Negri, se développe une approche particulière que l'on peut définir en la comparant à d'autres résultantes de la pensée européenne de l'époque. Le champ thématique se définit autour de trois termes: classe ouvrière, développement, organisation. Trois plans qui convergent dans la définition de la dynamique économique, technologique, urbaine et politique de la planification comme tentative de rééquilibrer la contradiction entre lutte ouvrière et institutions. Sandro Mezzadra a montré comment, entre les années soixante et soixante-dix, aussi bien en France qu'en Italie, se sont activées des lignes de recherche théorique similaires, destinées à « mettre un terme, avec l'aide des outils de la philosophie politique et de la culture, au grand défi de mai 68⁴⁸ ». Dans son essai, Mezzadra fait surtout référence aux travaux de ceux qui introduisent dans le débat français la réflexion sur Max Weber et Carl Schmitt, autant de références qu'on trouvera chez les teneurs de *Contropiano* afin de « réintégrer la "position privilégiée" qui était traditionnellement occupée par l'Etat⁴⁹ ». « Décrocher le politique du social - écrit Mezzadra - et affirmer l'autonomie *du politique* [...] était, selon eux, l'unique façon de *sauver* 68 des fantômes de la révolution et le réconcilier avec le langage de la démocratie et des droits humains⁵⁰ ». Une trajectoire, en effet, parfaitement parallèle à la recherche de Mario Tronti, Alberto Asor Rosa et Massimo Cacciari, du moins celle qui commence avec le second numéro de la revue.

Au tournant des années 1968-1969, l'attention théorique aux thèmes de l'administration et de l'Etat se redouble dans le choix, de toute la rédaction de *Contropiano* (et d'une bonne partie de l'Institut d'Histoire de l'IUAV de Venise), d'adhérer aux partis institutionnels. Pour Tronti, le positionnement au PCI était évident. Asor Rosa s'inscrit au PSIUP en 1968 et puis en 1972, au PCI. Pour Cacciari et Tafuri en revanche, le choix du parti semble être au départ presque insignifiant voire pénible. Tafuri lui-même s'en souvient, plusieurs années plus tard, quand il parle du moment où tout le groupe de l'IUAV, en 1972, prit la décision de s'inscrire au PCI:

⁴⁸ MEZZADRA S., Beyond the State, beyond the Desert, in *The South Atlantic Quarterly*, 4, 2011, p. 990.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 996.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 990.

« Nous avons une attitude élitiste – dit-il – nous snobions la mode de l'époque. Au cours d'une tragique nuit, nous décidâmes de nous inscrire au Parti Communiste, *après avoir examiné la possibilité d'adhérer à la Démocratie Chrétienne*. Celui qui n'a pas d'idéologie, ne connaît pas d'hésitation de ce genre. Nous étions rigides et radicaux, comme l'atmosphère qui nous entourait⁵¹ »

Negri, parlera à ce sujet d'une régression « vraiment indigne⁵² » du groupe de *Contropiano*. De ce point de vue, la figure politique la plus marquante, celle qui en quelque sorte orientera Tafuri au cours des années suivantes, et qui donnera le ton à la revue, est sans doute Massimo Cacciari: présent à la fois aux séminaires universitaires et à la Commission Industrie du PCI de Vénétie, il sera élu à la Chambre des députés - de 1976 à 1983 - et ensuite maire de Venise. Quelques années plus tard, Franco Fortini fera ce commentaire: « que les psychologues et historiens des idées se préparent : avec des têtes comme celles de Cacciari, ils auront beaucoup à faire [...]. Il [...] veut être anarchique et institutionnel, bête féroce et camarade [...]. Bien entendu, il est resté chez Cacciari quelque chose de la tradition marxiste : l'internationalisme. Mais celui des multinationales; volonté de puissance⁵³ ».

Quoi qu'il en soit, à compter de ce moment-là, travail institutionnel et recherche théorique avancement ensemble et ne sont pas dissociables. Entre 1969 et 1976, *Contropiano*, l'Institut d'Histoire de l'IUAV, le Parti Communiste Italien et le syndicat, L'Institut Gramsci de Vénétie et diverses maisons d'édition, composent un réseau dans lequel s'élabore une partie du débat politique issu de la crise culturelle des années 60⁵⁴: en découle une stratégie alternative à la *pensée '68*. Les termes généraux de la question sont connus et peuvent être étendus à toute la culture européenne : les grands champs thématiques de la phénoménologie, de l'existentialisme, du structuralisme et de la critique de Francfort semblaient impuissants à affronter la déchirante contradiction qui se profilait entre la puissance croissante de l'économie et l'émergence de nouveaux sujets sociaux. Subjectivités et politique, liberté et histoire, projet d'alternative et désenchantement plus rude se trouvaient l'un en face de l'autre, sans médiation.

L'Institut dirigé par Tafuri a été un lieu d'élaboration originale de ces problèmes - et pas seulement un simple espace de réflexion sectorielle. Bien entendu : au sein du IUAV les résultantes du discours philosophique général ont été utilisées comme expédient pour renverser les présupposés du paradigme qui dominait l'Histoire de l'Architecture et d'une tradition rationaliste désormais perçue comme controversée et inactuelle. D'autre part, « le métier

⁵¹ PASSERINI L., *La storia come progetto*, *art. cit.*, p. 55.

⁵² Intervista a Toni Negri, in TROTTA L., MILANA F., (dir.), *L'operaismo degli anni settanta*, *cit.*, p. 816.

⁵³ FORTINI F., *Insistenza*, Milano, Bompiani, 1985, p. 24-26.

⁵⁴ Cf. ASOR ROSA A., *La cultura*, *cit.*, p. 1620-1640; BADALONI N., *Il marxismo italiano negli anni sessanta*, Rome, Editori Riuniti, 1971; D'AGOSTINI F. (dir.), *Operaismo e centralità operaia*, Rome, Editori Riuniti, 1978.

d'historien» a toujours été considéré comme «un chapitre du métier de théoricien politique⁵⁵ ». Histoire, politique et épistémologie ont pour ainsi dire marqué les trois côtés de la recherche. Traversons donc les principaux points théoriques de *Contropiano*.

Le Capitalisme entre Cycle et Crise

Dans les deux articles publiés dans *Contropiano*, avant de quitter le groupe, Negri analyse la théorie économique keynésienne et propose une nouvelle généalogie politique de l'Etat constitutionnel à l'époque de la planification⁵⁶. Pourquoi étudier Keynes? Pour la simple raison que l'économiste anglais représente le point le plus avancé de la culture réformiste, aussi bien social-démocratique que libérale. Il est en somme encore question de critique de l'idéologie. Le premier article commence par une contextualisation historique précise du keynésianisme. Selon Negri, la crise de 1929 n'a pas seulement une valeur conventionnelle. Il y voit l'émergence d'une nouvelle forme souveraine qui innove en profondeur la tradition juridico-politique moderne : *l'État-plan*⁵⁷. Planification et développement, donc, constituent à partir de là, une stratégie politique de longue durée capable d'enregistrer, du point de vue bourgeois, l'action constante du conflit ouvrier sur le cycle capitaliste et, symétriquement, de planifier la socialisation du développement économique en inventant une nouvelle forme politique.

Selon Negri, Keynes perçoit dramatiquement que « la crise a anéanti la certitude du futur⁵⁸ ». Toute la culture du début du XX^e siècle accuse, par un jeu de miroir, cette absence de perspective. La proposition keynésienne se présente alors comme une *grande réforme*, pensée pour retirer l'angoisse et débloquer la machine productive: « l'État - écrit Negri - doit défendre le présent du futur. Et si la seule manière de le faire c'est d'actualiser le futur, en le préfigurant selon les attentes du présent, voilà que *l'État* déploie son intervention jusqu'à l'ériger en activité planificatrice et l'économique ainsi incorporée dans le juridique⁵⁹ ». Si les résistances des conservateurs à l'expansion de la demande avaient déterminé la chute de 1929, avec sa proposition Keynes remet en route la machine capitaliste, en reprenant la question ouvrière. Le *Welfare State* marque donc l'épuisement du réformisme social-démocratique dans les stratégies du capital: *construire le futur comme temps en action, prévu, planifié*. Entendons-nous ici sur les termes : le

⁵⁵ VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 67.

⁵⁶ NEGRI T., La teoria capitalistica dello stato nel '29: John M. Keynes, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 3-40 et Marx sul ciclo e la crisi, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 247-296.

⁵⁷ NEGRI T., La teoria capitalistica dello stato nel '29: John M. Keynes, maintenant dans BOLOGNA S., RAWICK G. P., GOBBINI M., NEGRI A., FERRARI BRAVO L., GAMBINO F., *Operai e Stato. Lotte operaie e riforma dello stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Milan, Feltrinelli, 1977, p. 69-100; Cf. SERSANTE M., *Il ritmo delle lotte*, *cit.*, p. 71-85 et MURPHY T. S., *Antonio Negri*, *cit.*, p. 78-86.

⁵⁸ NEGRI T., John M. Keynes e la teoria capitalistica dello stato nel '29, *art. cit.*, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

futur est l'exigence démocratique, *l'exigence de salaire*, qui était alors posée par les conflits sociaux, il n'est rien d'autre que *le contre-plan de la classe ouvrière*.

« En effet *qui est-ce*, ce futur - écrit Negri - avec qui Keynes veut âcrement faire les comptes si ce n'est encore cette catastrophe pour soi et pour les siens, ce "parti de la catastrophe" qu'il voit vivre devant lui en tant que classe ouvrière ? De ce point de vue l'affirmation keynésienne, tant de fois répétée superficiellement, "sur le long terme nous serons tous morts", est presque un furieux présage de classe⁶⁰ »

Derrière l'angoisse bourgeoise, il y a la menace ouvrière imminente, voilà la *découverte de Keynes*. Résumons donc : la synthèse du *fordisme* et du *keynésianisme* guidée par l'État-plan définit la réponse capitaliste des années 30 à la crise qui s'était avérée en Europe lors de la décennie précédente - crise, bien entendu, déterminée par les nouveaux rapports de force entre les classes en lutte qui imposaient une *compression institutionnelle* des éléments du cycle économique et social. La classe, dit Negri, est désormais reconnue comme un moment autonome *dans le capital*. Pour y répondre, le système doit transformer les institutions politiques, les démocratiser, les ouvrir à la participation de toutes les composantes sociales. L'Etat devient « une machine dynamique de médiation, planifiée et réformatrice, du développement capitalistique⁶¹ ». Il n'y a pas d'alternative à ce modèle : si ce n'est celle du fascisme et du nazisme, vainqueurs seulement pendant un temps. C'est pourquoi, le second après-guerre relèvera le défi keynésien.

Les stratégies de politique économique réformatrice et les innovations technologiques marquent les rythmes du passage de la vieille organisation de l'État bourgeois à la diffusion sociale de *l'organisation pour l'exploitation*: « organisation sociale du despotisme », à travers la « nouvelle forme de l'État planifié qui reproduit directement [...] l'organisation de l'usine⁶² ». Les sciences appliquées, politique, économie, sociologie, droit, urbanisme, apportent leur contribution à cette tentative de *compression institutionnelle*. Mais ce qui compte, pour Negri, c'est la nouvelle centralité que les mouvements de classe ouvrière ont pris dans ce cadre :

« À bien y regarder- écrit Negri dans *Contropiano* - à ce stade le dynamisme du capital est seulement la résultante d'une lutte continue, dans laquelle on accepte la poussée ouvrière et on forge des outils pour éviter que celle-ci se déroule hors du capital, pour la faire agir dans un cadre toujours reconfiguré. Jusqu'à quel point ? Dans le concept de demande effective, il reste une expérience désormais décennale de l'impact ouvrier sur la structure du capital, et cet impact ne donne pas de signe d'épuisement. Chez Keynes, il y a seulement [...] la tentative de faire de la crise, de la lutte, le moteur du développement. Jusqu'à quel point ? "Sur le long terme nous serons tous morts"⁶³ »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 87-88.

⁶¹ NEGRI T., *La forma stato. Per la critica dell'economia politica della costituzione*, Milan, Feltrinelli, 1977, p. 223.

⁶² NEGRI T., *La teoria capitalistica dello stato nel '29: John M. Keynes, art. cit.*, p. 93.

⁶³ *Ibid.*, p. 91.

Dans son deuxième article, ensuite, Negri passe à la comparaison avec le texte marxiste⁶⁴. Marx situe la *crise* entre le cycle et le développement. Du point de vue formel dit Negri, la *crise* intervient à la fin d'un cycle capitaliste donné, comme opportunité de perfectionnement du processus et de relance du développement. La *crise* est donc « la figure dans laquelle le cycle se divise en périodes⁶⁵ ». Keynes et Schumpeter ont actualisé l'économie politique justement en partant de cette prise de conscience⁶⁶. Pour tous les deux, le rapport *crise-développement* suppose l'antagonisme entre les éléments sociaux du processus qu'aucune forme autorégulatrice ne peut remettre en équilibre. Ceci comporte un saut épistémologique décisif : le langage de l'économie politique doit accepter ses limites opérationnelles pour se fonder scientifiquement. *L'économique* ne peut pas mettre en équilibre le *social*. Comment procéder, alors ?

L'économiste bourgeois répond, comme l'a observé avec acuité Adelino Zanini, « en traçant la limite extrême de la représentation conceptuelle de l'économique. Au-delà de celui-ci, l'économie en tant que science, n'a pas de mots⁶⁷ ». Cette formulation, de toute évidence indissociable des échos de la révolution épistémologique consommée dans les cercles du néopositivisme logique, jusqu'à Wittgenstein⁶⁸, *pousse* les sciences économiques et sociales, vers un *extérieur*, un *exogène-insondable* qui constitue désormais, le problème du *politique*⁶⁹. Mais ce *dehors*, cette zone hors contrôle, doit être mise au travail, comme présupposé qui donne *sens* au développement: il doit directement s'incarner dans le fait politique en tant que grande organisation, capital collectif, innovation dans le développement, institutions démocratiques.

Ce que chez Schumpeter et Keynes représente une *aporie* capable de dissiper toute la force épistémique de la science économique capitaliste, dans la critique marxienne est identifiée en termes de *subjectivité*: une puissance ontologique en mesure de transformer les rapports sociaux donnés. La subjectivité politique de la classe ouvrière, dans l'état planifié, « s'exprime et s'interprète elle-même comme l'acteur "moderne" d'un excédent⁷⁰ ». Maintenant c'est sur cet excédent que, selon Negri, la dynamique du développement doit être reconstruite :

« La forme essentielle du développement - écrit Negri - sera donc celle du choc entre l'existence ouvrière dans le capital et la contradictoire nécessité capitaliste de s'associer et de réprimer cette présence. Le

⁶⁴ NEGRI T., Marx sul ciclo e la crisi, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 247-295.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁶ Cf. ZANINI A., *Macchine di pensiero. Schumpeter, Keynes, Marx*, Verona, Ombre Corte, 1999; pour Keynes, ZANINI A., *Filosofia economica. Fondamenti economici e categorie politiche*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005, p. 271-360; pour Schumpeter cf. ZANINI A., *Joseph A. Schumpeter. Teorie dello sviluppo e capitalismo*, Milan, Bruno Mondadori, 2000 et *Principi e forme delle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2013.

⁶⁷ ZANINI A., *Macchine di pensiero. Schumpeter, Keynes, Marx*, *cit.*, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

mode essentiel de ce choc sera le développement technologique, la concentration et l'augmentation du capital global et surtout la crise⁷¹ »

Que cette dynamique investisse désormais les structures institutionnelles semble une conséquence logique inévitable à ce qui a été dit jusqu'ici. 1968, de ce point de vue, représente pour Negri le moment où s'opère une nouvelle fracture et où s'ouvre un nouveau cycle de lutte capable, cette fois, d'investir directement l'État du capital et sa société. Tant le '68 étudiant, que le '69 ouvrier, autrement dit, engendrent une forme politique ultérieure, que Negri définira, peu de temps après dans un essai consacré à la *crise de l'État-Plan*. À ce stade, dit Negri, le *développement* devient « d'abord contradictoire, puis antagoniste⁷² ». De plus: si dans le système de planification à la Keynes l'État avait un rôle hégémonique dans la série usine-plan-État, maintenant la *crise* du cycle capitaliste devient *crise de l'État et la séquence économique-politique en résulte renversée*. La forme-État est subordonnée à la forme-entreprise, la politique à l'économie. L'analyse de Negri parvient à anticiper l'avènement du néolibéralisme: comme stratégie du côté bourgeois qui toutefois accueille et déforme les nouvelles figures productives de la grande usine métropolitaine ; comme convention qui évalue la crise de l'État-Plan et en brise définitivement la rigidité ; comme tactique administrative qui récupère, en se restructurant sur lui, le caractère pleinement socialisé de la production en indiquant les flux et en suivant jusqu'au dernier segment les articulations singulières.

« Ainsi - écrit Toni Negri - aux néomercantilisme et dirigisme keynésiens succèdent déjà les nouveaux économistes américains qui s'attaquent durement aux traditions réformistes (...); ainsi, *chez nous*, la fin de la question du réformisme se mesure à l'aune d'une affirmation claire - qui aurait tant plu à Marx: *l'entreprise est la base de l'État*; ainsi au niveau international, parallèlement à la fin du keynésianisme dans les politiques intérieures, s'effondrent Bretton Woods et les accords entre états sur l'équivalent général, libérant pour l'entreprise multinationale une fonction de traction et de commandement général sur le développement⁷³ »

La recherche de Negri, il convient de le dire tout de suite, est par divers aspects compatible, voire même *fondatrice* de l'exploration menée par Massimo Cacciari sur la *pensée de la crise* et par conséquent de la critique de l'architecture en tant qu'idéologie, que Manfredo Tafuri développera à partir de là. *Progetto e Utopia* fonctionne seulement sur la base de la contribution de Negri, du reste explicitement citée dans le texte⁷⁴. Dans les deux cas, on souligne l'approfondissement progressif de la nature *dualistique et contradictoire* de la société capitaliste. Negri

⁷¹ NEGRI T., Marx sul ciclo e la crisi, *art. cit.*, p. 271.

⁷² NEGRI T., *Crisi dello Stato-Piano*, dans NEGRI T., *I libri del rogo*, Roma, Deriveapprodi, 1997, p. 43.

⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁴ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.*, p. 24, n. 81.

toutefois n'hypostasie pas l'évolution aporétique de la société, car il garde une herméneutique matérialiste, distinguant dans les luttes sociales une action subjective incompressible dans la dynamique de *l'État-crise*. Avec 1968, le rapport social capitaliste, abat les grilles de l'usine, commence à agir sur la société entière. Les griffes de l'analyse se plantent alors sur la masse des corps sociaux métropolitains : au milieu des barricades de 68, selon Negri, brillent de nouvelles singularités, qu'il faut questionner dans un cadre où le compromis keynésien entre capital et travail ne garantit plus de contenir les conflits sociaux. Là, l'idéologie sociale-démocrate est définitivement dépassée: impossible et illusoire de chercher, dans le nouveau système, des points d'équilibre, des médiations et des compromis. La contradiction de classe, que l'État planifié cherchait à faire fonctionner dans le développement, ne trouve plus de compositions possibles. Capital et travail sont deux puissances définitivement *autonomes* l'une de l'autre. En conflit.

La *crise* de l'État intègre cette transformation décisive des rapports entre politique et économie. Dans l'hypothèse de Negri, *crise* signifie toujours, aussi, *innovation générale des forces productives inédites*. Un nouveau cycle de lutte s'ouvre, qui conduira jusqu'à l'explosion du mouvement de 1977. Celui-ci aurait représenté, selon Negri, *non une révolution*, mais « la réinvention de la production de la vie⁷⁵ », l'émergence d'une puissance politique immanente, sociale, des nouveaux réseaux productifs antagoniques au pouvoir de l'État. « Ici la lutte fait un pas en avant - écrit Negri - de la lutte sur le salaire comme entité contrôlable de l'exploitation, à la lutte contre le pouvoir sur la production, de la lutte dans le système à la lutte pour le pouvoir⁷⁶ ».

La puissante abstraction du travail social que le rapport capitaliste implique dans son extension, est ici interrogée du point de vue de ses dynamiques potentielles. Que signifie tout cela pour l'architecture? En 1970 Alberto Magnaghi, Augusto Perelli, Riccardo Sarfatti et Cesare Stevan, publient un volume intitulé *La città fabbrica. Contributi per un'analisi di classe del territorio*⁷⁷. Dans ce volume, les évolutions des figures du cycle capitaliste et la composition de la classe ouvrière proposée par Negri sont pleinement accueillies et développées dans une théorie de la différence entre la ville fordiste et les territoires néolibéraux.

Selon les auteurs, la ville-usine *classique* a déclenché la rupture des relations urbaines traditionnelles suite à la rationalité spatio-temporelle du système productif: cela a déterminé la décomposition du territoire en des blocs *mono-fonctionnels*. Ce processus s'achève après le cycle de luttes de 1968-1969, quand les éléments d'équilibre du cycle capitaliste ne tiennent plus, comme le prouve l'explosion territoriale de la ville fordiste en plusieurs formes productives moléculaires non plus massifiées. « Plus le niveau métropolitain se développe – peut-on lire dans

⁷⁵NEGRI T., *Du retour*, Calmann-Lévy, Paris, 2002, p. 40-41.

⁷⁶NEGRI T., *Crisi dello Stato-Piano*, cit., p. 169.

⁷⁷MAGNAGHI A., PERELLI A., SARFATTI R., STEVEN C., *La città fabbrica. Contributi per un'analisi di classe del territorio*, Milano, CLUP, 1970.

le texte - plus la définition de sa structure productive se dessine comme point d'intersection de cycle complexes, unifiés, au sein desquels tendent à se placer la logique de distribution et d'organisation des petites et moyennes entreprises⁷⁸ ». Cette recomposition des forces de production, toutefois, ne représente pas une extension linéaire sur tout le territoire des rapports de production propres à la grande usine de masse, mais la mise en forme d'une réalité sociale inédite.

« La forme de la nouvelle usine - écrit Magnaghi après quelques années - est le résultat d'une rupture violente du développement, via l'irruption de nouveaux comportements sociaux: donc il s'agit d'une forme fonctionnelle à un autre étape historique du capitalisme et de ses processus d'accumulation et de reproduction [...]. L'usine qui produit de biens non durable ne constitue pas le développement technique du précédent modèle socio-productif; non, elle est constituée par la crise des rapports sociaux du taylorisme, en réponse à la proposition de rapports de production alternatifs, modélisés en relation à la révolution silencieuse de la force de travail des années 1970, contre le travail salarié⁷⁹ »

L'usine devient métropole, la métropole envahit le territoire et devient usine sociale: vivre dans la nouvelle métropole post-industrielle « c'est déjà travailler⁸⁰ ». La ville postfordiste et les territoires *biopolitiques* sont complètement anticipés dans ces pages. Une telle ligne de recherche, justement en vertu de la discontinuité qu'elle constate entre la ville-usine planifiée et les territoires biopolitiques, moléculaires et désordonnés, réfute « le renvoi de la lutte au niveau institutionnel » et tente au contraire une définition de l'incidence « de la condition sociale métropolitaine sur les luttes d'usine et sur les luttes urbaines, à l'intérieur des processus d'extension du conflit des classes, de l'usine à la société entière⁸¹ ». L'hypothèse développée à l'IUAV, en revanche, est inverse : la métropole est examinée du point de vue de l'usine et les conflits ouvriers repris dans le contexte de planification. Mais alors la question devient la suivante : pourquoi au sein de l'IUAV et de *Contropiano*, l'analyse s'arrête à la métropole industrielle classique ? Pourquoi ne va-t-elle pas au-delà ?

Vers l'Autonomie du Politique

La question est de saisir ce qui se passe dans *Contropiano*. La polémique, comme nous l'avons vu, explose autour de l'évaluation du mouvement de 1968. Mais que signifie 1968 ? Quels

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ MAGNAGHI A., *Dalla città fabbrica alla metropoli informatica*, dans BONFIGLIOLI S., GALBIATI M., *Dopo Metropolis. Rivoluzione scientifico-tecnica, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e uso del territorio. Un contributo per il progetto della città futura*, Milan, Franco Angeli, 1984, p. 8.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁸¹ MAGNAGHI A., PERELLI A., SARFATTI R., STEVEN C., *La città fabbrica*, cit., p. 65-67.

sont les termes politiques que l'analyse opéraïste permettait de mettre en lumière ? Personne au sein du groupe de *Contropiano* ne remet en cause que le mouvement de 1968 soit la conséquence de l'augmentation constante de la productivité du travail et de l'élargissement progressif de la socialisation dans la production ; ni que cela produise la rupture du système d'usine et du compromis entre capital et travail, qui avait été tenté après la seconde guerre mondiale, avec par la suite une définition des institutions du *Welfare State*, la planification économique et politique de plein emploi et la progression des salaires. Mais, selon Mario Tronti, Massimo Cacciari et Alberto Asor Rosa, à ce stade, le néocapitalisme réussit à récupérer entièrement à l'intérieur des cycles économiques le saut qualitatif des forces de production, à travers l'innovation technologique :

« Au-delà d'une limite déterminée - écrit Cacciari - un certain système de machine, une certaine organisation du processus de production ne tire plus de plus-value [...], le profit retombe à zéro. Ici s'impose un saut technologico-organisateur, la fonction de "progrès" doit ici se déclencher, ici celui-ci devient une question de vie ou de mort, ici celui-ci assume toute sa prégnance politique. [...] Il n'y a pas de stratégie de développement sans crise, sans usage capitalistique de la crise, sans acceptation directe de la crise dans le cycle⁸² »

Le raisonnement qui est développé dans *Contropiano*, en d'autres termes, apprécie la faillite de tout projet politique de rationalisation du développement. Le développement ne peut pas faire abstraction de l'antagonisme ouvrier dont il dépend, il est en soi un *processus de crise*: thèse de Negri, que Cacciari admet sans difficulté. Tout comme l'admet aussi Mario Tronti, qui écrit dans le premier numéro de la revue:

« Non plus prolétariat et bourgeoisie, non plus exploités et exploités, non plus une classe subalterne et une classe dominante, mais développement économique capitaliste d'un côté et pouvoir ouvrier de l'autre. Deux forces, chacune sur son propre terrain, qui ont la même puissance, avec des caractères historiques similaires, avec la même vocation à la domination sociale, qui se battent avec habileté et violence, dans une longue guerre dont on ne voit pas la fin, ni le résultat⁸³. »

Toutefois, selon Cacciari et Tronti, *la dimension subjective du travail ne peut plus échapper à son "usage" capitalistique*, à moins d'être incarnée par de grandes institutions bureaucratiques : partis et syndicats de masse en lutte pour la prise de l'État. La classe ouvrière a désormais *besoin* du capital⁸⁴. Dans le capital se jouent les leviers de commande de l'État planifié : la *direction* à donner au développement. Une telle analyse, de toute évidence, démonte le noyau central de l'hypothèse

⁸² CACCIARI M., Qualificazione e composizione di classe: problemi generali, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, p. 192.

⁸³ TRONTI M., Estremismo e riformismo, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 47.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47. Cf. aussi ASOR ROSA A., Composizione di classe e movimento operaio, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1970, p. 66.

opéraïste. De cette manière, en effet, l'instance de classe se réalise *seulement et toujours* à revers, en forme idéologique: comme organisation scientifique, de la lutte sur le salaire et comme politique planifiée. La classe ouvrière est *l'autre* du capital: c'est ce sur quoi se base le rapport de production, l'énergie que la planification doit résoudre en société. Elle est, dira Tronti, *le contenu* du développement. Mais une telle puissance s'exprime seulement dans la négation que le rapport social organise. Le néocapitalisme est la *forme* adéquate du contenu de classe des mouvements du capital.

Ici la *priorité* de la subjectivité du travail vivant se perd dans l'organisation du système d'exploitation, les sujets se fondent dans les relations fonctionnelles du plan, la conflictualité est réinterprétée comme phénomène essentiellement inter-capitalistique. Ce sont donc deux dimensions différentes du rapport entre « événement politique » et « subjectivité » qui s'opposent au sein du groupe de *Contropiano*. Deux évaluations divergentes du *devenir abstrait* du travail: *l'abstraction* est socialisation des moyens de production, puissance subjective, selon Negri. Intégration dans la machine sociale, résolution définitive de la contradiction capital-travail, comme facteur intrinsèque du développement, selon Tronti et Cacciari.

Nous le répétons: dans les deux cas, la société procède par bonds et contradictions. Mais dans la trajectoire de Negri, il convient de partir de l'analyse des nouvelles formes de la composition subjective du travail, pour remonter ensuite jusqu'à la définition du cycle capitalistique et de ses crises: les nouvelles figures productives sont *autonomes* de la dynamique du développement, qui *de ce fait* passe de crises en crises. Les singularités de la coopération sociale produisent la richesse et le rapport social *en poursuit* la puissance. Au contraire pour Tronti et Cacciari, il s'agit de mettre l'accent sur le déplacement opéré par le capital *des* rapports de production *vers* la prise de l'État comme *lieu décisif du pouvoir sur toute la société*, forme relative du développement capitalistique.

La nouvelle *ligne de conduite* de *Contropiano* est marquée, au départ, par un texte de Mario Tronti: *Il partito come problema*, article qui provoque le désaccord de Negri, en 1968. Tronti cherche à définir les termes de l'intégration des nouveaux conflits dans la forme-parti. Il le fait, dans une continuité de ton par rapport à sa précédente recherche, et dans l'optique d'unifier le mouvement étudiant dans l'urgence de la lutte ouvrière, qui explosera l'année suivante.

« Ceux qui doivent songer pour la première fois à s'organiser - écrit Tronti, en mêlant de manière significative la pratique politique et les pratiques artistiques - ne peuvent pas tarder à rejoindre les échelons adaptés à un mouvement qui veut voler de ses propres ailes, [...] en laissant aux néo-avant-gardes artistiques, qui le méritent, le jeu intellectuel des discours *informels*. Le retard du passage à l'organisation peut compromettre, aujourd'hui, la croissance du nouveau mouvement juvénile, sa maturation politique, sa

prochaine formation en *force de frappe* de la classe ouvrière contre le système du capital. [...] Nous répétons : tout le terrain traditionnel démocratique doit être utilisé à fond, et c'est la possibilité de cette utilisation qui doit être, avant toute chose, imposée à l'adversaire⁸⁵ »

Dans l'hypothèse de Tronti, la politique *moderne* c'est la politique des grandes organisations. Une affaire de *masses titanesques mécaniquement structurées* en conflit, qui jouent entre elles le destin historique de la modernité. Les instances de classes dans ce cadre, se réduisent au *moteur* de la reproduction du rapport d'exploitation. Mais, selon Tronti, la conversion de la *force de frappe de la classe ouvrière* en agent actif sur le *terrain démocratique traditionnel*, peut encore sauver la critique politique de son destin d'intégration. À cette fin, il convient toutefois d'équiper le mouvement ouvrier de toute une nouvelle culture technico-scientifique.

En 1971, Tronti ajoute à *Operai e Capitale* un *post-scriptum autour de quelques problèmes*. Dans le grand siècle bourgeois, il écrit, « la vraie théorie, la haute science n'étaient pas dans le camp du socialisme, mais en dehors de lui et contre lui⁸⁶ ». Tronti restitue une esquisse de la trajectoire de la social-démocratie moderne qui porte ce signe. Dans sa comparaison avec le capitalisme, dit Tronti, la social-démocratie met en œuvre des théories nostalgiques, médiocres, approximatives : « une sorte de vision optimiste du processus historique qui va chercher dans l'avenir un déploiement graduel qui lui soit favorable, au lieu de chercher un affrontement violent avec le parti adverse, et qui vise par conséquent à y trouver, au bout, le jugement rassérénant et reconfortant du dieu juste et bon⁸⁷ ». D'autre part, en revanche, *la haute science des rapports sociaux*, la capacité de reconnaître le mouvement objectif des forces opposées et des intérêts inconciliables, la connaissance désenchantée des *engrenages de l'histoire*, se situent dans le camp de l'adversaire. Deux exceptions seulement : Marx sur le terrain de la critique de l'économie politique et Lénine, sur celui de la politique. Le *léninisme*, dit Tronti, a beaucoup plus de points communs avec le *réalisme politique* de Max Weber - *exemple de la science supérieure du capital* - qu'avec la longue tradition du *Sozialismus*.

« La nouvelle théorie d'une nouvelle politique surgit simultanément dans la grande pensée bourgeoise et dans la pratique subversive ouvrière. Lénine était plus proche du *Politik als Beruf* de Max Weber que des luttes ouvrières allemandes sur lesquelles s'édifiait, tel un colosse aux pieds d'argile, la social-démocratie classique. [...] Voilà quelle est la grandeur de Lénine. Même lorsqu'il n'entrait pas en contact direct avec la grande pensée bourgeoise, il était capable d'en tenir compte, parce qu'il la puisait directement des choses, c'est-à-dire la reconnaissait directement dans son fonctionnement objectif⁸⁸ »

⁸⁵ TRONTI M., Il partito come problema, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 305.

⁸⁶ TRONTI M., *Post-scriptum autour de quelques problèmes*, dans *Ouvriers et Capital*, cit., p. 369.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 371.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 369-374.

Lénine comprend, au contact direct du *fonctionnement objectif des choses*, ce que Weber décrit dans ses recherches érudites : le capitalisme est un système contradictoire et chaotique. Il *fonctionne* désormais seulement à travers des rapports antagonistes. Il n'est pas possible d'agir sur lui par des visions romantiques, optimistes, moralisantes. L'action politique exige une vision claire de la question du pouvoir, elle doit l'assumer pour ce qu'il est : domination, contrôle des forces qui secouent la société, *selon ses propres intérêts*. Le moment de l'action exige *Machtinstinkt*, volonté de *pouvoir*, en mesure de décider la lutte entre les monstres froids de la politique, de l'économie, de la science et de la technique. Celui qui anticipe la dynamique du développement et la gère selon ses propres intérêts l'emporte, celui qui, en retard, assure la défense de positions perdues, s'effondre. Voilà tout. Voilà définit l'un des thèmes majeurs de *Contropiano*. « Politique contre économie – écrivent Giuseppe Trotta et Fabio Milana – en redéfinissant en ces termes le conflit entre ouvriers et capital sur le long terme, l'opéraïsme politique accomplissait son premier bout de chemin et prenait congé⁸⁹ ».

On avait dit : d'abord les luttes, puis le développement. En revanche, à présent on dit : la lutte de classe est nécessaire au capitalisme. Mais elle l'est exclusivement comme *instrument d'auto-conscience du système lui-même*, moment où les contradictions sont identifiées et résolues par la voie institutionnelle. Sans la lutte, en effet, le capital « ne voit pas son propre adversaire et il ne se connaît pas lui-même⁹⁰ », dit Tronti. Les mouvements de la classe ouvrière sont la *condition politique* qui provoque la planification capitaliste et donc l'extension du régime de l'usine à toute la société. Dans le premier opéraïsme, la dimension proprement politique était essentiellement étudiée en terme de continuité avec le pouvoir économique. Selon Tronti, c'était une erreur : entre l'Etat et la société, entre la politique et l'économie, il règne un rapport « d'ambiguïté » sur lequel il faut agir. Il baptisera cette hypothèse : *Autonomie du politique*⁹¹.

« Nous sortons d'une époque - dira Tronti en 1977 - où le rapport de classe vivait principalement au niveau du rapport de production. Les années soixante, après tout, ont été exactement cela: une forme de lutte de classe "pure", impolitique ou pré-politique, au sens traditionnel du terme [...]. Puis, il y a eu une réaction capitaliste d'un type particulier qui a bloqué la croissance du mouvement [...] parce qu'on n'a pas été capables de saisir et d'utiliser le déplacement de terrain de l'initiative capitaliste. [...] Autrement dit, une utilisation précise et explicite de ce niveau politique, étatique, sur le reste de la société⁹² »

⁸⁹ TROTTA G., MILANA F. (dir.), *L'opéraïsme degli anni sessanta*, cit., p. 527.

⁹⁰ TRONTI M., *Post-scriptum autour de quelques problèmes*, dans *Ouvriers et Capital*, cit., p. 378.

⁹¹ TRONTI M., *Sull'autonomia del politico*, Milano, Feltrinelli, 1977; cf. GENTILI D., *Italian Theory*, cit., p. 61-109 et GENTILI D., STIMILI E. (dir.), *Differenze Italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, Rome, Deriveapprodi, 2015.

⁹² TRONTI M., *Sull'autonomia del politico*, cit., p. 29.

Entre *le cycle économique*, nécessairement conflictuel et le *cycle politique* nécessairement synthétique, il y a en mouvement des coups et contrecoups, contradictions et apories à employer en fonction des intérêts de la classe ouvrière. La classe ouvrière, dit Tronti, est *dedans* et *contre* le capital. De la même manière, elle doit être *dedans* et *contre* le parti, *dedans* et *contre* l'État. Cela revient à un nouveau programme: pratiquer la lutte des classes « du sommet du pouvoir », « contrôler depuis le sommet, la société⁹³ ». Cette idée trontienne, suppose manifestement une *théorie spécifique du pouvoir*. Il ne faut pas l'entendre dans le sens de *l'autonomie d'une partie du pouvoir vis-à-vis d'autres parties* – le pouvoir ouvrier contre celui du capital, par exemple – mais comme « autonomie de tout le pouvoir par rapport à ce qui n'est pas pouvoir ; disons, par rapport au reste de la société⁹⁴ ».

« La proposition de Tronti – a écrit Sandro Mezzadra – consistait à diriger tous les efforts collectifs vers la "découverte des lois de mouvement de l'Etat Moderne, de la même façon que Marx a découvert les lois de mouvements du capital". L'autonomie du politique était par conséquent contrainte à devenir l'autonomie de l'État, et pour cela Tronti place la classe ouvrière (contre l'économie voire même contre l'irrationalité politique du capital) comme "la seule rationalité possible pour l'État moderne"⁹⁵ »

Dans le jeu du système postkeynésien, la *partie* ouvrière doit savoir « se faire *parti* pour saisir la totalité et pour pouvoir l'affronter de puissance à puissance⁹⁶ ». Ceci vaudrait en particulier dans le cas italien où, selon Tronti, il règne une dystonie énorme entre les institutions souveraines et la forme du développement capitalistique. Après 1968, le pays s'enfonce dans une crise de longue durée due au retard de la machine étatique par rapport au degré de maturité pris par le cycle économique. La modernisation de la machine institutionnelle devient donc l'objectif sur lequel faire converger les énergies émanant des luttes ouvrières de 1969. L'option d'entrer dans les organisations traditionnelles du mouvement ouvrier découle de là. À ce stade, la critique de l'idéologie réformiste de Tronti assume une toute autre valeur par rapport aux années précédentes. Lénine et Weber marquent l'agenda théorique. Selon Tronti, *grâce aux échecs de la social-démocratie*, Lénine a compris que l'action ouvrière devait *sauter* du niveau économique-social au niveau général de l'État et imposer une *forme* déterminée au développement: entièrement fonctionnel à l'implémentation du conflit de classes.

Bien que cela puisse paraître ingénu, Tronti reste un intellectuel *engagé* : c'est la classe ouvrière qui devient parti, c'est la classe ouvrière qui devient Etat, pour empêcher que les contradictions de la société capitaliste soient gérées et résolues unilatéralement par la

⁹³ TRONTI M., *Dentro e Contro*, in TROTTA G., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta*, cit., p. 579.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁵ MEZZADRA S., *Beyond the State, beyond the desert*, art. cit., p. 993.

⁹⁶ TRONTI M., *Nous Operaïstes*, cit., p. 56.

bourgeoisie⁹⁷. Agir sur le politique signifie ici remettre toujours en jeu le *contenu* ouvrier du développement capitaliste pour empêcher la *subsumption* de la société dans le capital. Transformer l'État, utiliser l'État, sert à garder ouverte une perspective *autre* de transformation de la société. En effet, comme l'a noté Damiano Palano, à la base de tout le tribut de Tronti après 1968, il y a la *crainte de l'avènement de l'homme de masse*, démocrate et petit-bourgeois⁹⁸. Le passage de la production dans l'usine à la métropole comme *machine économique pour l'extraction de la plus-value* peut déterminer, selon Tronti, un système sans rupture et clore une époque. Pour l'éviter, il faut saisir la dynamique économique en partant des points hauts du contrôle politique. Le *contenu* ouvrier du développement, progressivement affaibli dans la société, peut être remis en œuvre indirectement, à travers son opposé institutionnel. Mais la saison de l'autonomie du politique dure peu et la recherche trontienne évoluera à court terme vers un anti-modernisme prononcé.

Politique et histoire: l'espace du projet

Dans le *Poscritto di problemi* que Tronti ajoute à *Operai e Capitale*, l'on trouve une nouvelle hypothèse méthodologique pour le travail culturel. *Sichtbar machen* écrit Tronti en récupérant le *Credo du créateur* de Paul Klee. Ne plus reproduire ce qui est visible mais *rendre visible*, dans des constructions théoriques originales, le *contenu* contradictoire du réel; éclaircir *ce qui en soi semble obscur et difficile* à capter pour celui qui regarde vers le monde historico-social en y apercevant seulement *une masse abstraite* prise dans l'étau de la *force abstraite* du néocapitalisme⁹⁹. L'intellectuel trontien éclaire le champ, en définit les objets spécifiques, y fait intervenir la seule *haute culture* qui est permise dans le moderne: pragmatique, désenchantée, technique. Il en découle une figure à la fois *réaliste et aristocratique*, capable de mettre ensemble « des choses différentes que les spécialistes nous ont enseignées à voir toujours séparément¹⁰⁰ », pour inventer « des techniques jamais vues d'usage politique de la machine économique capitaliste¹⁰¹ ». Une machine qui fonctionne désormais sans conflits centraux, plutôt à travers « le jeu d'autonomies entre la sphère politique et le monde économique, entre science et intérêts de la production »:

« Le capitalisme mûr est une société complexe, stratifiée, contradictoire, qui compte plus d'une instance s'attribuant la source du pouvoir, la lutte de ces différentes instances pour conquérir l'hégémonie, lutte jamais définitivement terminée, puisque sans possibilité de solution au sein de cette société. Voilà pour ce qui est du passé immédiat. [...] Nous sommes vraiment à un carrefour ici chez nous, entre une élévation de

⁹⁷ Cf. MANDARINI M., Not fear but Hope in the Apocalypse, in *Ephemera. Theory & Politics in organization*, 8-2, 2008, p. 176-181.

⁹⁸ Cf. PALANO D., *I bagliori del crepuscolo. Critica e politica al termine del novecento*, Roma, Aracne, 2009, p. 69-160.

⁹⁹ TRONTI M., *Post-scriptum autour de quelques problèmes*, dans *Ouvriers et Capital*, cit. p. 403.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 415.

la puissance du capital sur tout et sur tous, et un espace ouvrier qui s'ouvre à l'infini. Cela sur le plan de l'action politique, dirons-nous¹⁰² »

En 1970, à Tronti la partie semble encore ouverte. Mais elle est ouverte, dit-il, si l'on réussit à faire se mouvoir l'un contre l'autre *l'histoire* et le *politique*, à travers des pratiques de *décision*, de rupture, sur les rapports de pouvoir. Ici on retrouve encore le travail de la *critique de l'idéologie* - « le hiéroglyphe de la culture, écrit Tronti, doit être déchiffré, le jargon de la science doit être traduit¹⁰³ » - mais ce travail coïncide désormais avec la *recherche historique*. Demandons-nous toutefois : quelle histoire ? Comment faire histoire ? Comment penser l'histoire en tant que critique idéologique ? L'Histoire trontienne n'est pas le « le récit passif et chronologique d'histoires indifféremment passées » mais une *sélection active* « où se recourent horizontalement toutes ces lignes qui du bas surgissent vers le haut » :

« L'alternative se situe entre une narration ainsi que l'interprétation qu'on lui incorpore – ce qui est la vieille prétention de l'objectivisme historique et son contraire: l'interprétation et, incorporée à elle, la narration – ce qui constitue le cours nouveau de la recherche du côté ouvrier. Le choix est entre l'histoire et la politique, deux horizons également légitimes, dont chacun appartient pourtant à une classe différente¹⁰⁴ »

Le savoir historique, selon Tronti, est toujours une construction, qui ne reflète pas le réel, ne le reproduit pas, mais l'élabore pour le comprendre. Et le comprend pour y agir. Il est urgent alors de rouvrir une longue recherche « qui part de l'histoire, passe par la théorie et arrive à la politique¹⁰⁵ ». Tout se joue dans le rapport entre ces termes. *L'histoire avant tout* : « L'histoire est toujours histoire du capital¹⁰⁶ », dit Tronti. Celle-ci consiste dans l'analyse de l'intégration des sujets dans le cycle capitaliste. L'histoire décrit les manières selon lesquelles les conflits et les contradictions sont dépassés et momentanément assurés par le système économique-politique en modifiant le rapport entre les divers centres de force qui définissent le langage du *pouvoir*.

« L'histoire [...] est pour nous - écrit Tronti - cette mise à jour que fait le capital de ses structures technico-productives, de son organisation du travail, de ses instruments de contrôle et de manipulation de la société; il est vrai que l'histoire est pour nous le remplacement par le capital, sur les suggestions objectives de son adversaire de classe, des éléments, tour à tour périmés de son appareil de pouvoir¹⁰⁷ »

¹⁰² *Ibid.*, p. 414-415.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 386.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 362.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 411.

Cette histoire doit être pensée avec rigueur et détachement, en quittant l'abri des explications idéologiques. Elle prépare ainsi l'exacte identification des interventions nécessaires pour *agir sur les continus bouleversements structurels* qui composent la société. Rendre visible, donc, le cours historique : tout cela a de la valeur uniquement pour y faire jouer la *politique*. « ce saut de la lutte ouvrière à des niveaux qualitatifs toujours plus élevés ». En effet, si l'ordre méthodologique proposé par Tronti suit la ligne histoire-théorie-politique, l'ordre théorique est en revanche inverse : « la politique - dit Tronti – précède toujours l'histoire¹⁰⁸ », parce que c'est la *politique* qui *travaille* sur les contradictions et sur les sauts de qualité des événements, en traduisant, au plan pratique, chaque linéarité en contradiction, chaque solution en aporie, chaque réponse en un nouveau problème. La politique *construit* l'histoire comme un projet qui montre les contradictions du développement.

Politique et *histoire* s'engagent ici dans un *corps à corps* qui met en exergue leurs failles, les résistances qui émergent au moment où les équilibres se décident, « soit à la table des négociations soit sur le champ de bataille¹⁰⁹ ». Entre la politique et l'histoire s'ouvre alors l'espace de la *théorie*, le moment du *projet*. Mais la théorie fonctionne uniquement quand elle sait se restreindre à l'intérieur des limites décisives de la haute science du capital. Encore une fois : la critique de l'idéologie c'est la méthode qu'il faut suivre, à un niveau plus profond.

« Nous avons caché nous-mêmes la réalité sous des voiles idéologiques qui sont les plus difficile à déchirer, car s'il est aisé de critiquer les idéologies de l'adversaire, il est difficile, voire impossible parfois de faire la critique de ses propres idéologies, en raison de toute une série de circonstances. Les faits ouvriers de l'histoire européenne sont littéralement submergés par les idées des intellectuels marxistes. [...] Plus la contribution de la culture de gauche a été faible, plus la prégnance toute de classe d'une réalité sociale donnée s'est faite forte. Les luttes ouvrières requièrent aujourd'hui une nouvelle unité de mesure. Car la plus vieille unité de mesure, la nôtre, ne nous suffit plus. Elle ne nous sert plus. On appliquera donc un nouvel étalon de jugement aux données ouvrières que nous offre une situation déterminée, un étalon qui se serve du présent en mouvement comme d'un pivot, une mesure qui se trouve contenue par conséquent dans le type de réalité industrielle et politique qui détermine l'allure de la société contemporaine, son itinéraire et son développement¹¹⁰ »

La politique est l'une des forces fondamentales qui agissent sur le plan de la rationalisation du monde : « la politique n'est pas technique - dira Tronti – mais dans le moderne, c'est-à-dire dans le capitalisme, elle est *comme* la technique¹¹¹ ». Un technicien, spécialiste du plan, qui essaye de rendre visibles *les faits ouvriers* submergés par *les idées* des intellectuels. Voilà la nouvelle figure

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, cit., p. 23.

¹¹⁰ TRONTI M., *Post-scriptum autour de quelques problèmes*, dans *Ouvriers et Capital*, cit., p. 404-405.

¹¹¹ TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, cit., p. 102.

que Tronti propose pour la recherche culturelle. Ce n'est pas un hasard s'il récupère à ce stade la leçon léniniste bien que, comme nous l'avons vu, étroitement liée au weberisme de *Politik als Beruf*. Dans *Contropiano*, le politico-intellectuel de Tronti évolue comme *une avant-garde*, c'est-à-dire agit en total *isolement* en sachant que tous les processus possibles de transformation du réel dépendent « directement des possibilités de défendre et développer les mécanismes de reproduction de classes¹¹² ». Le point d'observation est décisif : dans un monde entièrement récupéré par les rapports institutionnels bourgeois et par la relation économique capitaliste, le *spécialiste+technicien de la crise* de Tronti regarde les sujets du haut de l'État et la société du point de vue de la planification.

Cette hypothèse naît à l'époque de *Contropiano*, en récupérant toute une littérature - de Weber à Schumpeter, aux grands démocrates mitteleuropéens des années trente - qui se trouve un pas en arrière par rapport au marxisme, bien que rapportée encore dans une référence constante à l'avant-gardisme léniniste. Negri y opposera que les conditions politiques, après 1968, sont en revanche tout à fait différentes de celles de l'époque de Lénine:

« Ne pas comprendre la diversité de la relation historique qui configure le sujet prolétarien entre Lénine et nous signifie ne pas comprendre [...] la loi dynamique du processus [...], la règle et la forme du rapport que le capital instaure avec la classe ouvrière. La classe ouvrière est en dehors du capital, dans la mesure où elle exerce une poussée révolutionnaire - mais exactement pour cela le capital essaye de la rattraper, de la réduire à nouveau à force de travail [...]. Pour chaque période de lutte des classes, nous définissons un type de composition de la classe ouvrière [...]. La pensée marxiste est confrontée à cet objet comme à son véritable référent: c'est la création, la modification, la reconstruction de ce sujet qui est l'objet du marxisme. [...] Dans la situation analysée par Lénine le rapport de production capitaliste était isolée, donc d'avant-garde [...]. La classe ouvrière dans laquelle on lutte aujourd'hui ne connaît plus tout cela¹¹³ »

Selon Negri, la composition de classe du prolétariat métropolitain révèle des caractères de complète massification, elle a été complètement redéfinie par les transformations technologiques. C'est pourquoi aucun *isolement* d'avant-garde n'est possible. Il s'agit plutôt de travailler pour transformer la déqualification imposée par le rapport social en « unification de tout le travail abstrait », « l'interchangeabilité des fonctions en possibilité générale intersectorielle et territoriale: *and so on*¹¹⁴ ». Le travail politico-culturel doit apprendre à « évoluer selon les lignes internes à la tentative de décomposition capitalistique de la classe¹¹⁵ » pour combattre « contre un État qui

¹¹² CACCIARI M., *Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921*, in LUKACS G., *Kommunismus 1920-1921*, Padoue, Marsilio 1972, p. 59.

¹¹³ NEGRI T., *Trentatré lezioni su Lenin*, Rome, Manifestolibri, 2004 (1972/1973), p. 23.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

produit la crise, contre un État disposé à détruire la richesse afin de dominer la classe¹¹⁶ ». D'une part donc, le rétablissement d'une fonction verticale dans le rapport entre politique et culture, chez Tronti; de l'autre au contraire, avec Negri, la pleine socialisation de la fonction intellectuelle.

Dans les années qui ont suivi, l'échec retentissant de l'hypothèse politique de Tronti le poussera vers une nouvelle formulation du travail critique. Si la *Realpolitik* de *Contropiano* peut à juste titre être définie comme « une troisième voie entre la social-démocratie classique et le mouvement communiste¹¹⁷ », la conclusion tirée de la fin de l'expérience sera la nécessité de reconstruire non seulement les apories du réformisme social-démocratique, mais aussi celles de tout le mouvement *du moderne*.

« Je crois que au point où nous en sommes - écrit Tronti en 2009 - nous ne pouvons plus dire ce que nous nous disions quand nous étions opéraïstes: il faut être absolument moderne. Même la critique du moderne devient, doit devenir, une autre grande critique partielle. La critique du moderne est aussi la critique du socialisme, qui s'est présenté à la fin comme une modernisation subalterne. Et c'est là, finalement qu'il s'est effondré. Ce qui nous place sur une frontière dangereuse [...]. Jamais comme aujourd'hui ne sont aussi actuels ces références de la bataille des idées identifiées par l'opéraïsme dans la culture de la crise et dans la pensée négative¹¹⁸ »

En passant par l'autonomie du politique, le groupe du *Contropiano* est en effet amené, en très peu de temps, à lire la *crise de l'État plan* en termes tragiques. « Ce n'est que dans la phase tayloriste-fordiste - écrit Tronti - qu'a émergé la possibilité d'un renversement du rapport de force : ne pas avoir saisi la seule occasion possible a fait s'écrouler toute perspective¹¹⁹ ». Ce qui succède alors à 1968, ce sera, selon Tronti, une *modernisation sans révolution*, innovation technique, innovation économique, innovation financière, *sans pensée*, dans un tableau où en définitive disparaissent « les formes concentrées du rapport social [...] la dualité forte des antagonismes¹²⁰ ».

Le projet moderne se brise dans la chaotique prolifération d'éphémères contradictions *relatives*. Les luttes étudiantes et la transformation des coutumes, portent le signe de la *révolte antiautoritaire* mais ne soutiennent pas la comparaison avec le projet de révolution contre le capital animé par le cycle précédent - sommet rougeoyant de tout le grand siècle bourgeois. Selon cette grille de lecture, 68 représente le passage de la grande histoire tragique des avant-gardes européennes à la bouffonne histoire de l'époque postmoderne. Après 1968, il reste une *histoire mineure de longue durée*.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁷ SERSANTE M., *Il ritmo delle lotte*, cit., p. 78.

¹¹⁸ TRONTI M., *Nous Opéraïstes*, cit. p. 154-155.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153.

« La maturation de la société civile - écrit Tronti - la conquête des nouveaux droits civils, syndicaux, politiques, provoquèrent un saut collectif de conscience, mais firent surtout du bien à la santé du capitalisme italien, dans sa longue quête de la modernité. C'est de là qu'est partie l'époque, encore ouverte aujourd'hui, de la reprivatisation du rapport social tout entier¹²¹ »

La *critique* du moderne, de *tout le moderne*, prend alors le sens de la dernière mission pour l'intellectuel qui ne veut pas se résigner à un monde dominé par la marchandisation. Ici s'ouvre un nouveau chantier théorique qui resserre progressivement la trajectoire de Tronti vers la pensée conservatrice, via la recherche cacciarienne sur la pensée de la crise. Il en ressort une déconstruction systématique du temps présent qui n'aboutit jamais à de nouveaux concepts, mais évolue en exposant toutes les réalisations, historiques, politiques, artistiques, à leur être constitutivement inachevés, non authentiques, idéologiques.

Negative Denken et rationalisation

De l'exégèse de la *pensée de la crise* que Cacciari propose dans *Contropiano* et des divers écrits successifs¹²², on peut déduire une modification décisive sur l'analyse trontienne. Ces textes doivent être lus comme les prémisses des essais de Cacciari sur la *Großstadt*¹²³, sur le rapport Loos-Wittgenstein¹²⁴ et sur le parcours qui de Nietzsche arrive jusqu'à Heidegger¹²⁵. En somme, il s'agit d'un chemin théorique, souvent arpenté sur le terrain de l'architecture et de la théorie du projet, le long duquel Cacciari s'éloigne progressivement aussi bien de la formulation opératoire classique que de l'hypothèse trontienne de l'autonomie du politique, ou mieux : il les emploie pour naviguer autrement. Nous anticipons ici quelques conclusions, pour appréhender le problème.

Pour Tronti 1968 a clôturé une époque, en précipitant les espoirs ingénus de rationalisation de la société cultivés par les réformistes dans la forme visqueuse de l'*État-crise*. Mais la politique se maintient dans le cadre des grandes alternatives historiques:

« La crise - écrit-il en 1980 - est une lutte acharnée entre camps opposés. Celui qui a plus de puissance plie l'adversaire sous le poids de la récession et recompose la balance en sa faveur. [...] Prendre acte de la crise sans être subordonné à sa logique, mais la contrôler, avec une gestion active et la renverser en occasion

¹²¹ *Ibid.*, p. 74.

¹²² CACCIARI M., *Dialettica e Tradizione*, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 125-152; *Sulla genesi del pensiero negativo*, 1, 1969, p. 131-200. Cf. la polémique contre Negri dans CACCIARI M., *Vita Cartesi est simplicissima*, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, pp. 375-399.

¹²³ CACCIARI M., *Note sul negativo nell'epoca della Metropoli*, dans *Angelus Novus*, 21, 1971, pp. 1-54. et *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Rome, Officina, 1973.

¹²⁴ CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Rome, Officina, 1975.

¹²⁵ CACCIARI M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milan, Feltrinelli, 1975; CACCIARI M., *Noi, i soggetti*, in *Rinascita*, 27, 1976, p. 25-26; CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione. Problemi e funzione della critica del sistema dialettico*, Padue, Marsilio 1977.

historique qui remet en cause le système de production et les relations de pouvoir. Ça, c'est faire de la politique aujourd'hui¹²⁶ »

Pour Cacciari, déjà à l'époque de *Contropiano*, « le problème du parti de masse, c'est le problème du parti révolutionnaire *dans le développement* des forces productives, que comporte le système capitalistique [...]. Une organisation *pour le pouvoir*¹²⁷ ». Il s'agit *d'utiliser* les organisations comme des outils pour *innover les institutions* politiques et économiques et éviter la stabilisation bourgeoise des *systèmes autorégulateurs* du capitalisme, en travaillant sur les *limites* entre les diverses *autonomies relatives* de la science, de la culture, de la technique et de la société. D'une part l'espoir d'un renversement historique, de l'autre un jeu infini sur des limites indépassables. Différence subtile et pourtant déterminante dont les deux articles sur la pensée négative, publiés dans les premiers numéros de *Contropiano*¹²⁸, suite d'ailleurs à la forte sollicitation de Toni Negri et tout compte fait, malgré les mille et une perplexités de Asor Rosa et de Mario Tronti lui-même, portent le signe.

À travers l'enquête sur la *crise* qui investit la philosophie post-dialectique, Cacciari tente d'investiguer la *phénoménologie culturelle*, l'*auto-compréhension théorique*, que la culture bourgeoise produit par rapport aux nouvelles conditions du cycle économique. Il s'agit en somme de *l'achèvement*, sous l'angle philosophique, du travail de *critique de l'idéologie* qui se développait ces années-là sur d'autres versants. Le discours évolue toujours sur le double plan des théories économiques et des grands systèmes philosophiques occidentaux. Revenons dans le vif du sujet : l'hypothèse théorique de la planification "classique", dit Cacciari, est essentiellement *dialectique*. Comment concilier les mots et les choses ? Comment résoudre la scission entre le moi kantien et le monde ? Comment faire fonctionner ensemble *phénomène* et *noumène*, vérité et réalité, théorie économique et mécanisme social ? La solution dialectique pose le *contenu* comme *fondement*. Dans le cycle économique - travail, propriété, valeur – le travail est, en effet, *fondement* de la valeur. Le génie de Hegel, dit Cacciari, a résolu l'idéalisme kantien à travers un système qui ne *recompose pas* les antithèses entre vérité et réalité, mais *s'adapte à elles* :

« Hegel prend conscience - écrit Cacciari – que la forme de l'universalité abstraite ne peut pas être la forme de la société contemporaine, du *système* actuel en cours de réalisation, elle ne peut par conséquent former le

¹²⁶ TRONTI M., *Il tempo della politica*, Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 41.

¹²⁷ CACCIARI M., Qualificazione e composizione di classe, art. cit., p. 212. Cf. CACCIARI M., Integrazione capitalistica e movimento operaio, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1970, p. 35-64; Le teorie dello sviluppo, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1971, p. 3-62; *Dopo l'autunno caldo. Ristrutturazione e analisi di classe*, Padova, Marsilio, 1973.

¹²⁸ CACCIARI M., Dialettica e Tradizione, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 125-152 et Sulla genesi del pensiero negativo, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1969, p. 131-200.

fondement du concept d'un tel système. Si le négatif est substantiel, il ne peut pas se présenter simplement comme le terme-à-dépasser, mais il devra être mis en évidence comme moteur et aliment du processus¹²⁹ »

Et n'est-ce pas là la structure fondamentale de l'idéologie dans l'économie politique classique, et aussi de l'idéologie sociale-démocrate ? La reconnaissance de l'antagonisme ouvrier comme moteur du système fonctionne déjà, mais *uniquement au niveau théorique*. Selon Cacciari, dans la dialectique hégélienne, la valeur cognitive de l'aporie *en antithèses* est seulement logique. Le *problème* Hegel-Marx réside entièrement là. Marx veut *remettre sur pied* la dialectique, non pas parce qu'il la considère *fausse*. Au contraire : il l'apprécie comme *représentation* partielle, auto-conscience du système capitaliste. Il se propose donc de travailler seulement sur les contradictions concrètes, *il regarde le rationnel du point de vue du réel*, la thèse économique du point de vue de l'antithèse de classe, le positif de la théorie du point de vue du *négatif* de la pratique. C'est pourquoi, dit Cacciari, le marxisme est amené à identifier « non la continuité mais la rupture du procès dialectique¹³⁰ ».

La *pensée négative* selon Cacciari est la partie de la pensée classique qui se rapproche le plus du scandale marxiste. Le *Negative Denken*, en effet, détermine ses formes idéologiques en polémiquant avec l'idéalisme, en récupérant une certaine idée de la *Kultur* et en l'employant « dans la critique et le refus de la dialectique et du monde bourgeois-capitaliste¹³¹ ». L'exégèse de ses interprètes fondamentaux, permet donc une analyse des formes de la pensée qui succède à la systématique classique, en se situant à un niveau plus avancées du cycle capitaliste. L'art, la littérature et la philosophie anticipent et décrivent, selon Cacciari, les passages matériels de l'histoire humaine, si bien qu'ensuite l'appréhension pratique du monde intervient comme *une application extrême d'idées extrêmes*.

Alors que nous dit la grande culture européenne à cheval entre XIX^e et le XX^e siècle ? Quelle pensée extrême et quelles figures rebelles nous livre la pensée négative ? À partir de la *Penthesilea* de Kleist, en passant par le nouveau roman de Hoffmann et ensuite, surtout, à travers l'œuvre de Schopenhauer et Kierkegaard, Cacciari dans *Contropiano* propose une archéologie des avant-gardes artistiques et philosophiques du XX^e siècle, dans laquelle vie et forme s'opposent et où l'on recherche « la détermination de l'irrationalisable, du non-fonctionnalisable¹³² ».

Les formes culturelles de la grande pensée tragique que le philosophe explore connaissent la réalité concrète des choses et y opposent tout ce qui n'est pas *fonctionnel* – elles sont en cela éminemment *politiques*. En premier lieu, à travers diverses figures de *la vie*. Les auteurs de Cacciari lancent contre le système dialectique, les inquiétantes présences « de l'excentrique et du subjectif

¹²⁹ CACCIARI M. Dialettica e Tradizione, *art. cit.*, p. 133.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹³¹ CACCIARI M., Sulla genesi del pensiero negativo, *art. cit.*, p. 133.

¹³² *Ibid.*, p. 138.

», démontrant par cette voie la contradiction absolue entre réel et rationnel. La vie contre la forme, le sujet contre le système, donc : voici la première figure de l'avant-garde. *Le moi* émerge contre le monde, *le corps* contre la raison: *aut-aut*.

Le *subjectivisme* de la *pensée négative* est, pourtant, récupéré par la culture bourgeoise-libérale. Cacciari contextualise ces passages : dès que 1848 explose, et avec lui la lutte des classes, la pensée économique est « obligée de déplacer ses lignes de défense », pour exorciser une telle émergence, « concrète et historique », de la subjectivité. Elle est reconnue comme *opposée* au rapport social et immédiatement mystifiée par l'individualisme mercantile. Parallèlement l'économie classique se pose la même question et y répond en anéantissant la théorie ricardienne qui reconnaissait le fondement de la valeur dans le *travail*. La *valeur* d'une marchandise dépend de l'échange sur le marché entre des *individus* libres. À ce niveau-là, on trouve d'abord les contributions de Say et Bailey, puis de Jevons et Menger.

« On passe - écrit Cacciari - à une nouvelle synthèse fondée sur le Sujet [...]. La pensée négative "théorise" à partir du sujet, exactement comme la nouvelle école subjectiviste post-ricardienne à partir de la circulation. La pensée négative appréhende au niveau idéologique les apories de la forme dialectique - exactement comme l'école subjectiviste appréhende l'insatisfaisante fonctionnalité de la théorie classique pour le niveau actuellement atteint par le système capitaliste¹³³ »

Mais ce qui compte c'est la restructuration complexe qui survient à ce stade à l'intérieur des formes épistémiques. Le sommet de la *pensée négative*, selon cette première recherche cacciarienne, c'est Nietzsche. L'instant où toute synthèse théorique est écartée en principe et, avec elle, est ainsi résolue l'angoisse due au caractère non concret du rétablissement *uniquement théorique* des contradictions réelles, tenté par la dialectique tout d'abord et par l'individualisme propriétaire, après. Nietzsche découvre que les idées de la *pensée négative* peuvent devenir réalité seulement en se donnant comme *limite opérative* le caractère conventionnel calculateur, du savoir technico-scientifique.

« Nietzsche - écrit Cacciari - conclut le cycle de la pensée négative bourgeoise. La nécessité de mettre en évidence la contradiction [...] de la théoriser avec angoisse [...] toute cette *misère* ouvre la voie au devoir de *fonctionnaliser* la négativité de la pensée antidialectique à une nouvelle fondation idéologique structurellement cohérente avec la forme *actuelle* et les finalités du système. [...] La contradiction a perdu toute signification *générale*, toute acception spirituelle et absolue et sa réalité est toute *au-dehors*, elle s'est exprimée dans sa nature politique, de *classe*¹³⁴. »

¹³³ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 173.

L'idéologie veut à présent un ordre immanent au système, elle veut dominer son contraire et pour ce faire - c'est là l'apport fondamental de Nietzsche – elle doit se désacraliser elle-même, revenir sur terre, abandonner les idéaux universels pour devenir *Die fröhliche Wissenschaft: savoir qui veut le pouvoir*. La science et la technique doivent *réaliser* l'idéologie philosophique, elles ne peuvent pas demeurer de pures conventions formelles¹³⁵. A cette fin le nietzschéen *philosopher avec le marteau* détruit tout l'attirail métaphysique de la *Kultur* romantique. La désacralisation critique de l'humanisme bourgeois permet le total déploiement, sur le réel, de la plus froide compréhension scientifique. Ici le Nietzsche de Cacciari rencontre Weber. Le même Weber que Tronti avait marié à Lénine. *Freigeist* c'est Nietzsche: « libre des mystifications de l'idéal » et pour cela capable de dire *tragiquement oui* au monde historico-social et à ses contradictions. Cet esprit, dit Cacciari « exprimera toute sa signification historique, toute la prégnance de ses motivations, dans la figure wébérienne de l'intellectuel¹³⁶ ».

« L'intellectuel qui reconnaît le processus de rationalisation et de spécialisation c'est le *Freigeist* au sommet de son désenchantement. L'intellectuel en tant qu'examineur de faits, liens nécessaires, significations objectives, naît de la *tragédie* nietzschéenne, de son œuvre d'*illuminisme*: l'existant est substantiel [...]. Pas une ligne de Benjamin ne serait concevable sans le *Freigeist* nietzschéen. L'émancipation de l'intelligence de la sphère des valeurs, son subséquent *vouloir-pouvoir*, le refus de tout processus philosophique réducteur, le nouveau concept de vérité qui en découle, tout ceci démontre la profonde et *rationnelle* fonctionnalité de l'idéologie nietzschéenne en vue du nouveau projet scientifique dans lequel le système capitaliste dans son ensemble se sent toujours plus engagé¹³⁷ »

Ici il y a pratiquement toute la critique de tafurienne du travail intellectuel. L'historien nietzschéen qui n'accorde aucune place aux consolations religieuses ou culturelles, aucun espace aux progrès de l'esprit, mais garde le regard fixé seulement et exclusivement sur la manière dont la connaissance parvient à devenir effective dans le réel. *Sichtbar Machen*. L'esprit de Nietzsche et de Weber « n'est plus *Kultur*¹³⁸ » ne représente plus les principes universels, « mais est rationalisation omni-englobante [...] réduction du social aux exigences matérielles, directement exprimées, de la production et de la domination capitaliste¹³⁹ ». L'éthique et les valeurs de la culture se dissolvent dans le système capitaliste, le sujet se dissout dans le *travail intellectuel comme profession*, comme fonction du capital. « Mais cela- note Cacciari – ne signifie pas du tout que sont abolies les contradictions réelles du système lui-même¹⁴⁰ ». Attention donc : dans les articles de *Contropiano*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹³⁸ *Ibid.* p. 182

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 190.

les formes de pensée antidialectique sont traitées encore comme des formes idéologiques. Les contradictions réelles sont d'abord reconnues puis falsifiées, limitées, comparées « à ces contradictions que le système peut vraiment dépasser dans son progrès¹⁴¹ ».

Les fouilles dans la pensée négative permettent d'imaginer une stratégie politique qui oppose aux hypothèses de développement organique de la société, aux différentes idéologies du progrès soutenues par la partie réformiste, un *projet de plan* qui agit sur les déséquilibres du développement capitaliste et en amplifie les crises, plutôt que déterminer de nouvelles stabilités. Une *théorie de l'usage des effets critiques du capitalisme*, ce sera donc l'objectif de la recherche menée dans les écrits de Massimo Cacciari sur les théories du développement et dans l'essai cohérent de Manfredo Tafuri sur le travail intellectuel, publiés dans la revue¹⁴². Dans ce cadre, revenir à Marx sert à dévoiler l'inguérissable contradiction produite par une subjectivité *réelle* qui échappe au plan théorique, qui invalide la rationalité économique. Ici se déploie le *nihilisme ouvrier*. Le sujet ouvrier ne produit pas d'*économie politique*, il ne parle pas la langue de l'ordre, de la mesure, de l'équilibre, de l'harmonie sociale : mais *critique de l'économie politique* comme idéologie bourgeoise.

Comme nous l'avons vu dans le premier opéraïsme l'appréhension théorique montait de l'enfer des sujets aux points élevés de la culture et *donc* de la rupture révolutionnaire. La *critique de l'idéologie* pouvait remettre *sur pieds* le discours culturel en révélant, dans le corps même des formes intellectuelles, l'affrontement contradictoire des rapports de classe. C'est la praxis subjective qui détermine les ordres discursifs et pousse les transformations de la machine sociale rendant la critique possible : parce qu'elle dévoile le *côté négatif* d'une appréhension du monde qui se prétend organique et neutre. *Marx plus Nietzsche* est la formule qui fonde la *critique de l'idéologie* et lance le « nihilisme de la classe ouvrière contre l'humanisme du mouvement ouvrier »¹⁴³. Le travail est *Nicht-Kapital*:

« L'essai théorique central d'*Ouvriers et capital* – a écrit Sandro Mezzadra – définit le travail en termes de *négation* dans le moment même où – sur la base d'une lecture serrée des *Grundrisse* – il en affirme la subjectivité. [...] Ce *Nicht*, cet élément de négativité et de scission traverse le travail lui-même entendu comme subjectivité, dans la mesure où cette subjectivité – selon la thèse fondamentale de Tronti – apparaît marquée par la faille entre 'force de travail' et 'classe ouvrière': il semble être ainsi en même temps *dans* (selon son être 'force de travail') et *contre* (selon son être 'classe ouvrière') le rapport du capital¹⁴⁴. »

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Cf. CACCIARI M., Integrazione capitalistica e movimento operaio, *art. cit.* et TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, p. 241-281.

¹⁴³ EPIMETEO, « Voyage au bout de la nuit: il pensiero trontiano della fine dopo l'Ottantanove », dans TRONTI M., *Politica e destino*, Bologna, Sossella, 2006 p. 117.

¹⁴⁴ MEZZADRA S., Senza lacrime per le rose, « Operai e capitale » di Mario Tronti e l'operaismo italiano, dans BALDASSARRI M., MELEGARI D. (dir.), *La rivoluzione dietro di noi. Filosofia e politica prima e dopo il '68*, Manifestolibri, Roma, 2008, p. 72-73.

Entre 1968 et 1976 à Venise on travaille autour de ce type de questions. Au milieu cependant, le code opéraïste a été déformé : de la déconstruction ouvrière des institutions capitalistes naît la recherche de nouvelles catégories politiques ; de la critique politique à la corporation des intellectuels, se fait jour une nouvelle forme de discours intellectuel, si possible encore plus élitiste que le précédent. Tout commence avec les vertus destructives du *point de vue ouvrier*, et à travers l'explosion de 1968, en sort une autre histoire. Plus que de parcourir le lien *usine-société-métropole* à partir des nouvelles figures du travail, Tronti, Cacciari, Asor et Tafuri essaient de repenser les liens politiques unilatéralement au niveau de l'État. La métropole est ainsi perçue comme un système de domination sans antagonismes centraux.

Dans une première phase, le discours fonctionne sur l'opposition entre différentes hypothèses de planification du cycle économique - dynamiques ou statiques - et entre les *deux* classes ouvrières : celle authentique, l'ouvrier d'usine, auquel on doit rendre la *centralité politique* que le développement social était en train de lui ôter ; et celle *nouvelle*, le prolétariat étudiant et métropolitain, considéré par le groupe intéressant seulement en termes collatéraux. Puis la recherche s'arrête brusquement et se tourne ailleurs :

« Une fois définie l'opposition logique entre *usine* et *société* - écrit Damiano Palano - le développement plus cohérent du discours [...] devait prendre le chemin de la croissante socialisation productive, déjà indiquée dans l'article de 1962. Selon cette hypothèse, la « science ouvrière » aurait dû retrouver, même dans l'apparente disparition de l'usine, la relation antagoniste entre capital et classe ouvrière. En ce sens, elle aurait dû chercher le conflit toujours à l'intérieur de la coopération du travail, mais en-dehors des murs de l'« usine empirique », dans cette sorte d'« usine sociale » que la tertiarisation allait préfigurer. Ce chemin allait surtout être emprunté par Negri, à partir déjà de 1971, puis, de manière toujours plus convaincue, avec l'hypothèse de l'ouvrier social¹⁴⁵. »

C'est précisément à partir du moment où le *plan* devient institution politique, que l'analyse se replie sur elle-même et remet en jeu des termes classiques. Le choix dépend tout entier d'une évaluation de type politique. Quand *le capital se fait État* s'ouvre la possibilité de jouer le patrimoine historique du mouvement ouvrier sur le terrain de la décision institutionnelle. A ce point, la base effective sur quoi déterminer le programme de critique de l'idéologie n'est plus la vérification des différentes articulations de la lutte des classes - comme dans la tradition opéraïste - mais, comme l'a remarqué Roberta Tomassini, « *le plan des choix politiques concrets et déterminés*, la médiation et l'organisation des conflits sociaux parcellisés que l'intellectuel, dans la lutte pour la démocratisation des institutions, peut contribuer à définir en renforçant, dans la spécificité de son

¹⁴⁵ PALANO D., *I bagliori del crepuscolo*, cit., p. 53.

rôle, ses propres compétences scientifiques et théoriques¹⁴⁶ ». L'intellectuel, en d'autres termes, agit comme médiateur dans « l'institutionnalisation des luttes, dans l'organisation comme médiation politique des conflits¹⁴⁷ ».

Dans *Contropiano*, pour paradoxal que cela puisse sembler, la polémique contre les intellectuels commencée sous le signe de Brecht et Fortini, se redouble et se renverse dans la restauration d'une position *ultra hiérarchique* pour les nouveaux mandarins du travail culturel. Le cycle se referme et, comme écrit Tomassini, la critique « recommence à être l'effet d'une classe intellectuelle qui ne s'est pas encore lucidement exprimée mais qui renouvelle la science et la culture après en avoir enregistré la crise¹⁴⁸ ».

Entendons-nous cependant : les écrits de *Contropiano* – et ceux qui viendront après – sont tous, en quelque mesure, *ambigus*. Il s'agit en somme de lectures qui essaient de déconstruire les visions humanistes de la tradition moderne mais pour en redonner une lecture *ouverte* à de nouveaux déroulements. Alors c'est cette ambiguïté – non exempte de contradictions patentes et souvent incohérente sur le plan épistémologique – qui doit être interrogée et mise en mouvement. Il y a un postulat de base dans le discours de Cacciari dont Tafuri avait eu l'intuition déjà avec *Théories et histoire* : la prétention moderne à conférer *un ordre* à la réalité et le caractère d'*abstraction* typique de cet ordre, dépendent avant tout de l'*absence de forme* originaire du moderne. Ainsi du fait que toute la culture moderne a son fondement exactement *dans l'absence de fondement*, sa marque spécifique dans une radicale *conventionalité* des langages, sa contrainte à l'ordre dans le caractère infondé de tout ordre. Il faut alors chercher à saisir ce que comporte cet état de fait pour le débat architectural.

Metropolis

Durant les années de *Contropiano*, Massimo Cacciari organise le séminaire sur la métropole industrielle, à l'origine ensuite de son essai, encore fondamental, sur Simmel, Endell, Scheffler et Sombart¹⁴⁹. Quand Tafuri dans *Progetto e Utopia*, définira la métropole comme « une machine économique pour l'extraction de la plus-value produite par le capital social¹⁵⁰ » ce sera dans la ligne de cette analyse de Cacciari. *Metropolis* est l'espace concret de la valorisation et de la marchandisation. Mais l'enquête philosophique prend une ampleur inédite et croise le « rapport

¹⁴⁶ TOMASSINI R., *Ideologia, intellettuali, organizzazione. Note sul neomarxismo degli anni sessanta*, Bari, Dedalo, 1977. p. 130.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴⁹ Une traduction partielle de *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel* texte est maintenant disponible in MAZZONI C., *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Marseille, Parenthèses, 2013, p. 260-274.

¹⁵⁰ TAFURI M., *Progetto e utopia*, cit., p. 76.

entre l'existence moderne et ses formes¹⁵¹ », pour interroger le lien entre *pratiques artistiques et réalité*. À quelle fin ? Essentiellement pour déterminer une nouvelle logique du *projet* d'où on pourra tirer des orientations efficaces pour le travail intellectuel, à l'époque de la ville-machine. Comme on voit : esthétique et politique s'alternent de nouveau : une dimension parle essentiellement la langue de l'autre.

À partir de l'enquête sur le *Negative Denken* Cacciari essaie de mettre en place une « théorie de la Métropole, *comme le négatif l'a vue* », pour en saisir le caractère de « négation radicale de l'existence précédente » et en repérer en même temps les effets « utiles à une domination spécifique de classe¹⁵² ». Durant les trente premières années du vingtième siècle, selon Cacciari – autrement dit dans une fenêtre comprise entre les écrits de Georg Simmel, Max Weber et les fragments de Walter Benjamin sur Baudelaire et sur Paris – le rapport entre industrie, territoire urbain et culture trouve sa définition.

« Dans la Métropole - selon Cacciari - explose la ville [...]. La ville se déracine à la fois horizontalement et verticalement: emporte toute limite, s'élève au-delà de toute base. La forme de la ville est *religieuse*: des liens traditionnels en font un organisme - ses différentes fonctions ont un temps et un langage, elles ont des Fêtes, par lesquelles sont mutuellement reconnues leur unité fondamentale, leur racines communes. La ville exprime un *Nomos* - une loi, un ordre, une culture homogènes. *Nomos* signifie possession solide, lien étroit à la terre, partage défini des tâches et des biens. De Simmel à Weber à Benjamin, le déracinement de la *religion* urbaine a été parfaitement décrit¹⁵³. »

Le discours de Cacciari part du présupposé de la disparition de la *ville* -qui signifie disparition des valeurs, de sa culture, de ses habitudes, de sa politique, de ses artistes et de ses intellectuels – pour interroger la logique spécifique d'une machine sociale inédite qui incarne la pleine socialisation de la production sous le signe renversé du profit, du calcul, de l'intérêt, de l'argent. Il s'agit du même espace où se consomme la crise des avant-gardes historiques.

« La Métropole - écrit Cacciari - est la forme générale que prend le processus de rationalisation des rapports sociaux. Elle correspond à la phase, ou au problème de la rationalisation des rapport sociaux dans leur globalité, qui suit la phase de la rationalisation des rapports de production. Pour Simmel, il s'agit d'un moment déterminant de *l'existence moderne*, pour Benjamin, d'un moment ultérieur de la domination du capital, entendue comme structure de la société. Dans tous les cas, la forme du processus est celle de la *Vergeistigung* (spiritualisation), c'est à dire celle de l'abstraction du 'personnel' et de la refondation sur la Subjectivité, en tant que calcul, raison et inter-être¹⁵⁴. »

¹⁵¹ CACCIARI M., *Metropolis*, cit., p. 9.

¹⁵² *Ibid.*, p. 22.

¹⁵³ CACCIARI M., Eupalinos ou L'Architecte, dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 476-477, 1987 p. 96-97 (Ed. it. dans *Nuova Corrente*, 76-77, 1978).

¹⁵⁴ CACCIARI M., *Metropolis*, cit., p. 9 (p. 260 ed. fr.).

Nihilisme absolu, parfaite forme de rapport social capitaliste, esprit technique, solution de la subjectivité en pur calcul de rapports fonctionnels : telle est la métropole contemporaine - pas par hasard, comme nous le verrons, *contestée* par les architectes. Mais les différentes tentatives d'*affirmation* de l'architecture, selon Cacciari, bien que soulevant des questions profondes, n'arrivent pas à avoir une incidence sur la réalité : parce que l'architecture a systématiquement ignoré la tragédie politique qui se met en scène dans l'espace urbain, réduit à la logique mercantile. *Metropolis* est le moment de la domination capitaliste, dans lequel la logique de la marchandisation devient la structure essentielle de la société : c'est pourquoi elle détruit la vieille cité.

Alors, face au nihilisme de la métropole, rien n'est plus impuissant « que cette nostalgie ignorante qui aspire à de nouveaux temples, de nouvelles villes, une nouvelle religion¹⁵⁵ ». Rien n'est plus inutile qu'une architecture qui s'efforce d'y trouver un sens, un ordre harmonieux, une forme. Rien n'est plus désarmé que l'esthétique. Toutefois il semble impossible de se contenter de la simple apologie technocratique ou de la gestion de l'existant. La dimension métropolitaine se double ici d'une dimension logique contradictoire et aporétique. Refaisons donc le chemin de cette première généalogie théorique de la métropole contemporaine.

Metropolis, dit Cacciari, n'abrite aucun *espace personnel*, elle est vraiment « le déracinement, la liquidation de tout fondement [...] convention, arbitraire, lieu de rencontre des hasards, lieu de passage [...] lui-même en train de passer ». Némésis architecturale, donc, parce que dans cette topographie de l'esprit capitaliste « rien n'en *reste*, rien qui puisse être soigneusement conservé¹⁵⁶ ». Les forces essentielles de l'*enracinement* que l'art de construire oppose à la pure logique de l'idée - *le poids, la solidité, la rigidité* de l'œuvre - semblent ici se perdre et se renverser. *Metropolis* est seulement traversée par des singularités subordonnées au *lògos* du capital. L'unique *valeur* concevable à l'intérieur d'un tel univers mécanique est *ce qui peut être évalué* en fonction de la production et de la consommation. L'unique expérience métropolitaine possible – dit le philosophe en jouant sur le double sens du terme italien – est dans le rapport d'*inter-esse* : un être à la fois dans l'échange et dans la consommation de biens.

Die Großstädte und das Geistesleben de Georg Simmel¹⁵⁷, est, d'après Cacciari le texte dont il est indispensable de partir pour essayer de comprendre la métropole contemporaine. La *Großstadt* simmélienne a en effet la fonction spécifique de résoudre les stimuli nerveux subis par l'individu isolé en *abstraction* (*Vergeistigung*). L'intensification de la vie nerveuse, explorée par Simmel, traduit la *Nervenleben* - succession rapide et ininterrompue d'innovations continues, perte de stabilité,

¹⁵⁵ CACCIARI M., Eupalinos, *art. cit.*, p. 97.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ SIMMEL G., *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit. Suivi de "Sociologie des sens"*, Paris, Payot, 2013.

sentiment de déracinement, anonymat des relations – dans la « création d'un organe qui protège l'individu » des menaces « de son milieu ambiant externe¹⁵⁸ ». Cet organe est l'intelligence - *Verstand* - la *rationalisation* complète de la vie, sa complète formalisation. Comme on le voit, Cacciari déplace en principe toutes les lectures purement anthropologiques ou sociologiques de la pensée simmelienne. Il ne s'agit pas de névroses de la vie moderne, et pas non plus d'entonner des chants désespérés pour la perte des valeurs ou du sens. *Vergeistigung* est rationalisation capitaliste, réponse formelle à la *Nervenleben* du sujet, traduction positive des stimuli externes en pratiques opérationnelles. *General Intellect* disait Marx.

Les intérêts de classe, dit Cacciari, s'expriment dans la *Großstadt*, avec une *clarté géométrique* et réduisent à néant toutes les synthèses idéalistes ou génériquement *culturelles* qui habitaient encore les anciennes cités. Mais c'est un autre texte de Simmel, *Philosophie des Geldes*¹⁵⁹, qui complète le premier niveau de l'analyse de Cacciari. En effet le vecteur universel de toutes les relations métropolitaines est l'*argent*. L'économie monétaire est le *système* dans lequel se réalise la domination intellectuelle-abstraite sur les corps sociaux et qui qualifie la métropole comme une énorme usine sociale, pleinement intégrée à la logique financière. « La Métropole n'est pas Babel - son *ordre* est celui de l'intellect calculateur et consommateur. [...] L'intellect, l'échange, le calcul appartiennent à la rue où nous (les Sujets?) *passons*¹⁶⁰ ». Quand l'argent devient une *raison sociale*, quand toutes les différences du réel sont calculées par des valeurs abstraites, résolues dans des rapports fonctionnels, alors nous entrons dans l'époque de la *Métropole*.

« Plus rien de ce qui exprime un rapport qualitatif ne tient debout - écrit Cacciari - Il reste alors un système de rapports calculés rationnellement, incapables de provoquer la moindre 'surprise'. L'économie monétaire formalise le rapport économique, de la même façon que l'intellect formalise les rapports et les mouvements psychiques. Elle dépasse la valeur d'usage, de même que l'intellect dépasse la stimulation immédiate [...]. On comprend alors comment l'intellect et l'économie monétaire se retrouvent, dans la Métropole, inséparablement liés, et que la Métropole est [...] le lieu de la production et de la circulation de la valeur d'échange¹⁶¹ »

Toutefois le dispositif simmelien est encore, selon Cacciari, *idéologique*: le sociologue en effet considère d'une part la rationalité froide de l'espace urbain comme étant capable de combler l'impact avec le réel en réduisant les mouvements à l'intérieur d'une science positive formelle. Cependant Simmel aspire encore à des lieux signifiants, à des communautés à l'intérieur de la

¹⁵⁸ CACCIARI M., *Metropolis, cit.*, p. 10, tr. fr., p. 261.

¹⁵⁹ SIMMEL G., *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1987.

¹⁶⁰ CACCIARI M., Eupalinos, *art. cit.*, p. 98-99.

¹⁶¹ CACCIARI M., *Metropolis, cit.*, p. 11, tr. fr. p. 262.

métropole. C'est pourquoi à cette idéologie Massimo Cacciari oppose la critique de Walter Benjamin.

Dans ses recherches sur Paris et sur la poésie de Baudelaire¹⁶², Benjamin dépasse la pure description sociologique et impose une nouvelle *généalogie de la métropole*, en en théorisant le statut de classe. *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, fait taire la culture bourgeoise face à sa violente domination, l'enserme dans sa propre tragédie : aucune communauté stable n'est plus possible, seulement des *passages*, transits, exodes, dispersions. La métropole de Benjamin est l'espace du complet déracinement. Ici encore : aucune anticipation situationniste, aucune joie de se perdre, mais une archéologie matérialiste est mise en œuvre.

Benjamin lit Paris selon le couple *Choc/Erlebnis*. Il s'agit du double symétrique du couple simmélien *Nerverleben/Verstand*, cette fois cependant passé au crible d'un puissant *bain de foule*, dérivé de la poétique de Charles Baudelaire. La poésie exprime la priorité du *choc* sur l'intégration de l'expérience : « l'angoisse » du poète devient, alors, « la forme de stérilisation de l'attaque opérée par l'énergie externe des stimuli¹⁶³ ». Angoisse, donc, à la place de la simple et plane rationalisation. Angoisse bourgeoise qui trahit la présence irréductible de forces qui nient tout ordre spatial et social. L'expérience métropolitaine devra alors résoudre hiérarchiquement la contradiction urbaine. L'esprit technico-scientifique se charge ainsi d'un contenu négatif.

« Dans cette métropole – écrit Cacciari – il n'y a pas *d'aura*. Haussmann exprime la volonté de puissance de la Métropole : il réalise la Métropole en détruisant l'idéal dialectique de la *Gesellschaft* comme *Gemeinschaft*. Il utilise la ville directement comme marchandise, l'ouvre à la spéculation du grand capital financier, aliène ses vieux sujets en les repoussant de son centre. Haussmann conçoit la métropole comme terrain de la lutte des classes. [...] Parce qu'il voit tout le système de la métropole du point de vue de l'intérêt capitaliste, qui conçoit la Métropole de manière entièrement partielle et la réalise comme domination du grand capital¹⁶⁴. »

L'espace métropolitain n'est plus le symbole d'une bourgeoisie inclusive, qui essaie d'intégrer l'autre classe et se pose dialectiquement par rapport à sa négation, comme chez Simmel encore. Non : *Metropolis* est la maison d'Haussmann, représentant d'une classe qui *veut le pouvoir* et pour cela défait les barricades de la Commune de Paris et ouvre les routes à coups de canon. Mais Benjamin montre aussi le caractère utopique de la tentative d'Haussmann. En plus de la vieille structure de classe du peuple de 1848, en fait, la violence d'Haussmann se révélera « totalement impuissante par rapport à la nouvelle contradiction de classe, du nouveau conflit de masse qui embrasse la Métropole¹⁶⁵ ». Ainsi au moins procède le nihilisme critique de Massimo Cacciari. De

¹⁶² Cf. BENJAMIN W., *Paris capitale du XIX^e siècle*, Paris, Ed. du CERF, 2009; et BENJAMIN W., *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.

¹⁶³ CACCIARI M., *Metropolis*, *cit.*, p. 22-23.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

toute manière, la théorie maintenant affirme la domination de l'abstraction et en même temps le caractère indépassable des conflits sociaux qui agitent *Metropolis*. Nous sommes au cœur d'une lecture de l'espace urbain radicalement aporétique et post-dialectique.

Cacciari à ce point met en place une généalogie des figures intellectuelles qui se sont posés le problème du *contrôle* de *Metropolis*. Les architectes, en premier lieu : ou mieux, le contexte culturel et idéologique à l'intérieur duquel le débat architectural du vingtième siècle a vu le jour. Le philosophe analyse les présupposés culturels des protagonistes du *Werkbund* allemand, d'une part, et propose, d'autre part, une phénoménologie des critiques *réactionnaires* à la métropole. Tönnies est la figure dominant toutes les idéologies régressives anti-métropolitaines: il réduit la métropole à la ville, demeure de vieilles églises et de vieilles valeurs, à sauver entre les murs d'une *communauté-tribu* rurale. Un vrai saut en arrière, récupérant le cadre gnoséologique qui définissait le caractère des communes médiévales. Les rapports *abstrait-machiniques* de *Metropolis* sont renversés systématiquement par Tönnies dans une somme idéaliste de relations *réelles-organiques*, qui, du point de vue de classe, dévoilent une structure essentiellement *corporative* et *religieuse*. Voici pourquoi à Tönnies - «expression la plus accomplie du mythe réactionnaire de la *polis*» - Cacciari oppose le regard désenchanté de Weber et le rire ironique de Nietzsche. Le problème, dit Cacciari, est de « comprendre le rôle des formes de la ville dans le processus complet de rationalisation capitaliste¹⁶⁶ ». Autrement dit: comprendre comment la ville s'est *résolue* dans le problème politique du *développement capitaliste*.

La première grande articulation de la métropole comme système de service au développement du capital, se trouve selon Cacciari, dans l'analyse de Werner Sombart. L'espace urbain est essentiellement *organisation* de la force de travail en même temps qu'*outil scientifique et financier* qui domine l'univers productif. Sombart qualifie la Métropole d'« organisation spatiale de la bureaucratisation wéberienne¹⁶⁷ ». Une structure complètement présente dans la naissance du *Deutscher Werkbund* de Muthesius, dont le débat, toutefois, reprend quelques éléments des nostalgies tönnesiennes: par exemple quand Henry Van de Velde essaie de *sublimiser* le travail en art, l'*Arbeit* en *Kunst*; ou quand Karl Scheffler cherche encore *l'âme de la communauté* dans les mythes de la famille, de la petite propriété, de l'artisanat ; ou encore dans l'emphase avec laquelle August Endell propose une lecture de la métropole comme « nouvelle beauté » et donc détourne l'attention des techniques de planification au profit de la recherche de la « bonne forme¹⁶⁸ ». L'esthétique ici compense le vide de définition politique.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 29.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

Selon Cacciari l'échec du *Werkbund* tient entièrement au fait que face aux irrémédiables contradictions entre bureaucratie, finance, industrie, classes sociales qui traversent la métropole, l'attention se déplace sur la sublimation formelle et linguistique. Le *style* de l'époque industrielle : tel est le centre des intérêts du *Werkbund*. Quand en revanche le problème que la métropole pose à l'architecture et à l'art est celui d'« ordonner l'absence de synthèse, de la théoriser et d'en dérouler jusqu'au fond les conséquences¹⁶⁹ » comme peut-être seul Friedrich Naumann en avait eu l'intuition.

« Cela signifie et comporte - écrit Cacciari - la destruction d'un statut professionnel. L'aliénation doit être théorisée jusqu'au bout. L'intellectuel ne pourra être libre que dans le sens du *Freigeist* [...], libre d'intervenir sur la et dans la direction du destin [...]. L'intellectuel doit cesser de se mystifier comme travailleur autonome, comme *Kunst* versus *Arbeit*, comme symbole de possibles rédemptions de l'instrumentalisation du travail. [...] C'est seulement en s'affirmant comme aliéné que l'intellectuel sera en mesure de « dire » les rapports sociaux actuels de production et de les intégrer¹⁷⁰. »

Formalisme et Kultur

Une des prémisses majeures de tout le discours de *Progetto e Utopia* se trouve dans les contributions qu'Alberto Asor Rosa avait publiées dans les premiers numéros de *Contropiano*, consacrés aux apories fondamentales de la culture bourgeoise. Dans ses essais de 1968-1969, Asor Rosa démontrait que la crise de la fonction intellectuelle dans la société moderne suit un processus tout autre que linéaire. Dans le débat culturel du siècle bourgeois, il voyait émerger une phénoménologie complexe de résistances relevant d'un romantisme tardif, d'utopies et d'illusions, qui caractériseront toujours plus une caste – les intellectuels justement – jalouse de son autonomie. *Kultur* contre *Civilisation*: c'est une clé de lecture. Mais, dans l'hypothèse d'Asor Rosa, le résultat du conflit est connu d'avance. Avec les instruments de la *Kultur* on peut au maximum déterminer l'exégèse d'un *destin*.

« La solitude artistique - écrit Asor Rosa dans *Contropiano* – est source du mal existentiel: dans la solitude les forces spirituelles se corrompent et arrivent à mettre en lumière leur puissance perturbatrice. [...] D'une part en fait l'irrégularité artistique finit par envahir le champ de la vie pour le conquérir à son principe destructeur ; de l'autre l'élément positif de la création artistique [...] le facteur de cohésion des forces perturbatrices, en un mot la Forme – révèle elle aussi son ambiguïté, son caractère de faux ciment, sa pauvreté [...]. L'artiste bourgeois n'a pas en face de lui d'autre solution possible qui ne soit un fin tragique. *La forme est comme l'éthique du devoir*: la tension qui est derrière elle et qui est nécessaire pour la soutenir est la

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

même force qui la détruit. [...] La fin de l'artiste bourgeois ne peut se parer d'aucun sublime stylisé [...] elle est plus grotesque que tragique¹⁷¹ »

L'essai de 1968 qu'Asor Rosa consacre au Lukács pré-marxiste de *L'anima e le forme*¹⁷², est extrêmement important pour notre discours. C'est justement le jeune Lukács, selon l'auteur, qui a isolé à l'intérieur de l'univers séparé de la culture, l'émergence d'une « topographie transcendante de l'esprit bourgeois ». Dans le texte de Lukács, la fragmentation du monde historique est dépassée dans l'œuvre d'art, par la manifestation du principe unificateur de la *forme*, invisible dans la quotidienneté. Il s'agit, selon Asor Rosa, d'une véritable « philosophie de l'histoire » transposée en *esthétique*. Accomplir le parcours inverse, redescendre de l'esthétique à l'éthique, de la poétique à l'histoire, devient alors nécessaire pour « recueillir et souligner ce qui a valeur de claire conscience réflexive des apories de la pensée et des antinomies pratiques sur lesquelles elles sont greffées ». Bref, l'analyse de la grande *Kultur* a pour seul but d'en révéler « la richesse et la pauvreté, contemporanément et indissolublement jointes¹⁷³ ».

En particulier, d'après Asor Rosa, « l'art moderne naît d'un processus de dépossession de l'intellectuel bourgeois d'un environnement misérable en soi¹⁷⁴ ». « L'ordre intellectuel » et « le chaos empirique », *l'ego* et le monde, dessinent deux polarités en tension. Cette condition produit un double mouvement : la recherche de la *forme* comme structure cognitive spécifique de l'*utopie bourgeoise*, dans le sens de *éidos* - *idée* – *idéal unificateur*¹⁷⁵; et d'autre part cependant, une *opposition* constante de l'artiste à la réalité historique. Lukács avance donc par distinctions et fractures entre concret empirique et universel des valeurs suprêmes : « toute expérience humaine – écrit-il – contient les deux éléments, mais avec une intensité et une profondeur chaque fois différentes [...] Depuis qu'il y a une vie et que les hommes la pensent et veulent l'ordonner, leurs expériences vécues ont toujours contenu cette dualité¹⁷⁶ ». La *Kultur* se présente donc, souligne Asor Rosa, comme « humanisme problématique ». « L'âme – dit-il – n'est pas tranquille », le *Geist* est « critique des temps nouveaux », l'intellectuel marche sur un sentier inaccessible et toutefois justement pour cela « éclairé ». Il s'agit alors de relever le conflit inscrit dans le *formalisme*, en valorisant toutefois les éléments d'autocritique déjà présents dans la pensée bourgeoise :

« Il n'y a pas de contradiction - écrit Asor – mais un rapport de cause à effet entre un concept d'esprit qui absorbe en lui tout l'être et le processus de scission entre le sujet et le monde, auquel il donne lieu. Il n'y pas

¹⁷¹ ASOR ROSA A., Thomas Mann o dell'ambiguità borghese, dans in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2-3, 1968, maintenant dans ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit. p. 219.

¹⁷² ASOR ROSA A., L'anima, le forme, dans *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, maintenant dans ASOR ROSA A., *Le armi della critica*, cit. p. 139-185. Cf. LUKACS G., *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁷⁶ LUKACS G., *L'Âme et les formes*, cit., p. 16.

de contradiction mais un rapport de cause à effet entre la stupéfiante production culturelle que la bourgeoisie a alimentée et la séparation progressive entre l'âme bourgeoise et le monde – c'est-à-dire dans nos termes, la praxis et les possibilités mêmes de l'action humaine dans la société et dans l'histoire. L'intériorisation des processus créateurs, qui est peut-être le trait le plus caractéristique de cet ample secteur de la culture bourgeoise moderne, est exactement le fondement et aussi la conséquence de cette force extraordinaire, qui coïncide avec une parfaite impuissance. Seul un détachement total du monde peut produire un épanouissement illimité de l'esprit. Mais inversement, l'épanouissement de l'esprit rend plus fort le détachement du monde et augmente son impuissance à son égard. [...] La secrète dialectique qui court à travers *L'Anima e le forme* le démontre, entre l'exaltante sensation de pouvoir tout réduire en forme et la constatation angoissée que toute forme est un échec devant la vie et l'histoire¹⁷⁷ ».

Angoisse, fragmentation, chaos, ne comptent pas en soi, mais seulement en tant que parts d'une polarité contradictoire, opposés à la *forme*, à l'*esprit de géométrie*, au *style*. Au milieu se tiennent le sujet, l'âme l'auteur, l'artiste écrasé entre la réalité historique et ses « parfaites idées platoniques placées au-delà de la négativité, de la crise du déchirement et du détachement »¹⁷⁸. Il s'agit donc, pour Lukács, de penser la réconciliation formelle de cette fracture de l'expérience. *Formelle* : car seule *l'idée* correspond à l'esprit critique de son *platonisme* tragique :

« L'idée – écrit Lukács – existe avant toutes ses manifestations, elle est pour elle-même une valeur de l'âme, une moteur du monde et une mise en forme de la vie la plus vivante. L'idée est la mesure de tout étant : c'est pourquoi la critique qui révèle à l'occasion l'idée de quelque chose de créé, compose également la seule critique véritable et profonde : seul le grand, le véritable peut vivre dans la proximité de l'idée. Ce mot magnifique énoncé, ce qui est pourri, petit et inachevé s'écroule¹⁷⁹ »

L'analyse d'Asor Rosa signale ainsi le lien originaire qui s'instaure entre *formalisme, utopie du contrôle complet du monde bourgeois* et esprit *tragique*. Mais il va plus loin : « les expériences les plus bouleversantes et les plus vitales de l'art moderne commencent quand, avec le problème entier de l'existence humaine, est remis en cause le dernier survivant parmi les absolus : l'absolu de la forme¹⁸⁰ ». Sur le seuil de la crise du formalisme, la culture est forcée à devenir *éthique*, l'éthique appelle la nécessité de l'action *politique*. À ce point les résistances du monde intellectuel semblent inutiles et l'utopie de l'art comme travail autonome se résout dans l'art comme « instrument de médiation sociale, bien que de très haut niveau¹⁸¹ ». L'impossibilité de la médiation produit les déchirantes éprouves du *Geist* bourgeois moderne et d'autre part impose, à l'univers intellectuel,

¹⁷⁷ ASOR ROSA A., *L'anima, le forme, art. cit.*, p. 145-146.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁹ LUKACS G., *L'Âme et les formes, cit.*, p. 30-31.

¹⁸⁰ ASOR ROSA A., *L'anima, le forme, art. cit.*, p. p. 175.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

l'urgence d'imaginer des modalités efficaces et inédites de contrôle du monde. De manière tout à fait analogue, Tafuri écrit:

« Tout le tragique de la *Kultur* bourgeoise, l'angoisse expérimentée dans le fait de voir expropriée cette *Kultur* de toute fonction de progrès, dans le fait de voir se confirmer l'inefficience de son être au monde, dans le fait de la reconnaître comme utopie de la raison naïve, se sont inversés dans un travail intellectuel comme [...] modèle de développement qui [...] en reconnaissant le caractère inhérent de la négativité au système, en *projette* l'intégration¹⁸² ».

La récupération du concept d'*art*, comme spécificité du travail architectural, peut alors avoir seulement un rôle de couverture. L'architecte se veut artiste mais n'analyse pas l'évolution de l'art contemporain. La logique-même du projet le contraint à ne pas distinguer la nature structurelle des contradictions historico-sociales, sinon en mettant en œuvre un mécanisme *pré-figuratif*, en traduisant immédiatement le négatif en positif, en remettant en ordre le monde. Le projet *classique* ne sait travailler que par concepts *eurythmiques*: harmonie, équilibre, symétrie, utilité, bien-être. Il met en forme des rapports fonctionnels entre égaux, comme double esthétique - *projeté* dans l'univers du langage – de l'échange et de la distribution équitable qui auront lieu dans une hypothétique société future.

Quand ensuite, dans quelques cas rares et fondamentaux, l'archite-intellectuel arrive à assumer le côté négatif de la réalité, elle le fait en projetant l'image en pratiques linguistiques dynamiques qui limitent le problème du *projet* à l'élaboration infinie du *caractère problématique de la forme même*. L'architecture est donc ou *préfiguration* d'un stade successif pour le développement capitaliste ou illusion « de pouvoir s'opposer au projet capitaliste avec les instruments d'un projet différent, d'un anti-projet radical ». Une résistance illusoire, abstraite – en ce sens seulement *intellectuelle* – parce qu'elle prétend agir « avec la seule valeur de l'image » sur les conditions « de l'architecture et de l'art pour une société libérée¹⁸³ ». La rupture politique, par conséquent, « n'est pas possible sinon en battant toute illusion réactionnaire, toute prétention à rendre une dignité professionnelle à ces intellectuels dégradés¹⁸⁴ ».

¹⁸² TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *art. cit.*, p. 241.

¹⁸³ TAFURI M., Per una critica dell'ideologia architettonica, *art. cit.*, p. 78.

¹⁸⁴ TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *art. cit.*, p. 281.

DEUXIEME PARTIE

Historiciser l'Utopie.

Tafuri et la pensée négative.

Il semble vraiment stupéfiant que la pertinence de *ces* passages par rapport au discours historique de Tafuri n'ait jamais été, jusqu'ici, relevé. Bien sûr les références à l'histoire de *Contropiano* ou à l'opéraïsme italien ne manquent pas dans la littérature, mais elle sont utilisées pour indiquer une hypothétique et générique structure *marxiste* de la critique tafurienne¹⁸⁵. On fait rarement référence au virage théorique qui se produit entre les pages de la revue : de l'opéraïsme à l'autonomie du politique et puis, encore, à la pensée de la crise¹⁸⁶. Mais comment expliquer alors *l'histoire mutilée* de Manfredo Tafuri, sa constante et partielle réduction des processus politiques au « jeu lucide et à la séduction subite envers les représentations du pouvoir¹⁸⁷ », sinon en parcourant l'entière parabole opéraïste pour en souligner *la rupture* qui s'est déterminée à la hauteur des théories de Tronti, après 1968 ?

L'intellectuel tafurien est confronté à un travail ingrat, inhabituel, difficile. On pourrait même dire qu'en partie Tafuri se désintéresse du projet, qu'il abandonne la politique après *Progetto e Utopia*. Mais ce serait faux. Le travail historique revient toujours sur le présent -même quand il s'agit de cas très lointains dans le temps- pour en rouvrir les mailles, en briser la nécessité :

« Notre essai - écrit Tafuri en 1974 – est de critique historique : et il est bien connu que, au moins pour nous, il n'existe pas d'histoire effective qui ne multiplie les problèmes plutôt que de les simplifier, qui ne mette mal à l'aise tout opérateur excessivement confiant dans le pouvoir cathartique ou palingénésique de ses instruments disciplinaires, qui n'invite pas à dépasser de nouveaux obstacles, plus loin sur la route¹⁸⁸. »

L'analyse philologique de tout projet, le relief des apories et des contradictions que chaque expérience architecturale porte en soi, servent uniquement à penser le passage d'une forme de travail intellectuel encore idéologique au projet comme action technique sur la *machine sociale*. La pratique historique esquisse un *intérieur gnoséologique* libre, dans lequel la connaissance ne coïncide

¹⁸⁵ Cf. DE SOLA-MORALES I., Beyond the Radical Critique: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture, in *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 56-60; MAXWELL R., Tafuri/Culot/Krier. The role of Ideology, *AD*, 3, 1977, p. 187-188; LLORENS T., Manfredo Tafuri: Neo-avant-garde and History, *AD*, 51, 6-7, 1981, p. 83-95.

¹⁸⁶ Cf. LOMBARDO P., *The philosophy of the City*, dans CACCIARI M., *Architecture and Nihilism: on the philosophy of Modern Architecture*, New Haven and London, YUP, 1993, p. IX-LVIII.

¹⁸⁷ CALVI E., Oublier Tafuri?, *art. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ TAFURI M., *Concorso internazionale per la sistemazione dei Sassi di matera. Un contributo alla comprensione della vicenda storica dei Sassi*, Ministero dei Lavori Pubblici, BMG, Matera 1974, p. 8.

ni avec la curiosité, ni avec l'avidité esthétique, mais s'emploie à relancer continuellement la question critique, à toujours réinventer la pratique du projet. C'est à cela que sert la scission entre historien et architecte.

Au contraire, dans la littérature récente consacrée à Tafuri, on a recours fréquemment à une image, que Franco Purini a qualifiée, et à raison, d'*exaspérée* et *autogratifiante*¹⁸⁹: celle de l'intellectuel qui célèbre la perte du sens, la chute des valeurs, l'apocalypse de la culture. Une image confortable, qui caresse les fausses consciences, rassure car elle ne griffe pas. En faisant ainsi toutefois, en plus de confirmer des lectures décontextualisées et pour cela infondées du discours tafurien, on perd la dimension *fortement concrète* d'une position qui, au contraire, tend par paradoxe à conserver obstinément unie *activité analytique* et *intentionnalité du projet*¹⁹⁰. Prenons par exemple Marco Biraghi, quand il écrit: « La voie suivie par Tafuri n'est pas celle de l'engagement politique direct. La construction historique de l'architecture contemporaine présente toutefois comme son indispensable postulat la critique de l'idéologie architecturale : composante essentielle pour ce *devoir de conscience* qui en inspire la *renonciation consciente*¹⁹¹ ».

Selon Biraghi, Manfredo Tafuri devient historien en renonçant à la politique et à l'architecture. Grâce à cette renonciation il peut articuler un discours *scientifique* - paradis des universitaires aux quatre coins du globe - qui réponde au *devoir de conscience* que chaque intellectuel devrait respecter. La critique de l'idéologie dans cette hypothèse est à peine plus qu'une opération de détachement, la prise de distance avec les objets de la recherche, un passage nécessaire pour gagner une position objective envers son champs disciplinaire. Une semblable lecture est simpliste et banalisante, pour ne pas dire ouvertement fausse. Simpliste: parce qu'elle feint de ne pas voir que la critique de l'idéologie est instrument d'un groupe politique spécifique, qui n'a de sens que d'un point de vue politique. Banale : parce que comme cela devrait être évident désormais, l'*histoire*, toute écriture historique, est *idéologique* précisément quand elle est écrite en simulant une prise de parole qui cache son propre *positionnement* de façon à apparaître *non partiale* mais générale, à l'abri du conditionnement politique et pour cela universelle. Qui parle ? D'où ? À quelle fin ? C'est la série des questions que toute historiographie sérieuse, même académique, a appris à décliner comme prémisse fondamentale à la fouille historique, depuis au moins un demi-siècle. Tafuri compris.

L'hypothèse de Biraghi, en outre, est fausse parce qu'elle néglige, couvre et masque la centralité que, dans l'inexpérience de Tafuri, l'engagement politique a revêtu, précisément dans les années de *Contropiano* et dans celles qui ont suivi. Engagement qu'on peut considérer *direct*, si on

¹⁸⁹ Cf. PURINI F., *Un romanzo di idee*, Introduzione a TAFURI M., *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. XVIII.

¹⁹¹ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, *op. cit.*, p. 92.

garde à l'esprit le rôle de raccord et de relation constante entre l'Institut d'Histoire de l'IUAV et les organisations politiques et institutionnelles de l'époque, sans lequel aucune page de tout le travail de Tafuri n'aurait de sens : « Il est évident que pour nous -dit Tafuri- il n'existe aucune différence substantielle entre ce qu'on étudie, autrement dit l'histoire en soi et pour soi, et son utilisation dans le domaine politique. Si elle n'avait aucun usage, elle rentrerait dans le domaine des jeux personnels¹⁹² ». De plus: l'activité historique est pour Tafuri, au moins depuis 1969, essentiellement « critique des idéologies architecturales et, en tant que telle, activité politique »:

« Il faut clarifier ce qu'est l'architecture - écrit Tafuri en 1971 - *en tant que discipline historiquement conditionnée et institutionnellement nécessaire au "progrès" de la bourgeoisie pré-capitaliste d'abord, aux perspectives nouvelles de la civilisation capitaliste, ensuite*. C'est en effet ce que l'on reconnaît comme étant le seul objectif qui revêt un sens historique pour celui qui entend forcer le rôle institutionnel assigné aux intellectuels depuis le XVIII^e siècle. Il n'est pas du tout certain qu'en opposant une démystification historique au mythe de l'anti-histoire, la critique puisse remédier à cette carence fondamentale de notre siècle. Bien au contraire, on peut démontrer que la volonté abstraite d'historiciser conduit directement à des conditions pour le moins déroutantes¹⁹³ »

Aucune *volonté abstraite d'historiciser*, donc: écrire l'histoire c'est un acte politique *en tant que tel*. Si Tafuri s'apprête à écrire une *histoire du rôle idéologique de l'architecture comme travail intellectuel*, il le fait parce qu'il est convaincu que l'architecture a un sens seulement dans l'entrelacs des trois termes identifiés par Tronti en 1971: *politique, théorie et histoire*. L'architecture selon Tafuri est *grande architecture* seulement et exclusivement quand la révolution de ses langages arrive à exprimer, et interpréter par avance, l'évolution des rapports de production, les poussant ainsi vers des innovations décisives. Entre *histoire et politique* donc, vit l'architecture, dans cet interstice déterminante où les raisons de la théorie se mettent à fonctionner : l'espace du *projet*.

Il n'y a pas de politique sans projet. Sans projet il n'y a pas d'architecture. C'est là la vraie découverte de Tafuri. Déjà dans *Teorie e Storia*, il ne s'agissait pas d'opposer banalement *au pluriel* du premier terme le hiératique et définitif *singulier* du second, mais d'enregistrer *l'écart* entre les théories des architectes et leur incidence des processus historiques. Justement pour souligner que plus que les évolutions linguistiques, le problème de l'architecture tenait dans la crise de la rationalité du projet du vingtième siècle. Tafuri avait pressenti que derrière les nouvelles postures critiques, tout comme dans les conventions linguistiques et dans les politiques figuratives des architectes contemporains, se cachait en vérité la progressive marginalisation des processus réels de gestion du territoire. Il considérait l'exaspération des langages et les recherches sur le sens et sur la mission sociale du projet comme des symptômes de l'impuissance de l'architecture face à la

¹⁹² VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 67.

¹⁹³ TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, *cit.*, p. 270.

massification croissante et à la mobilité des rôles professionnelles, déterminée par la structure économique du néocapitalisme.

Dans la provocation de Tafuri - à la différence de ce qu'en écrivirent Zevi puis Portoghesi - il ne s'agissait pas simplement de démystifier « en couvrant de boue avec rage toute proposition, message et apport du passé » ni de faire tomber « les maîtres, morts ou vivants, de leur piédestaux¹⁹⁴ ». On signalait plutôt l'urgence d'une étude qui sache sonder, voire même revendiquer, les nouvelles marches qui résultent de la disparition définitive des privilèges traditionnellement réservés aux intellectuels.

« Le problème pour l'architecture - écrivait Tafuri en 1968 - n'est donc pas de s'enfermer dans une nuit silencieuse de la pure forme qui ne renvoie à rien sinon à elle-même, ni de se charger de représentations allusives, ni de manifester avec une cécité coupable un éloignement absolu et confus comme autonomie. Le rappel à la spécificité des problèmes de base de la discipline architecturale sera salutaire pour peu qu'il sache investir la globalité du processus de mise en projet, en identifiant avec exactitude les marges entre lesquelles le discours sur le langage a du sens¹⁹⁵ »

Dans ce même essai, Tafuri avait compris que pour analyser l'évolution fondamentale de l'architecture moderne, il était nécessaire d'en faire descendre l'histoire dans l'évolution du rapport entre culture et société, travail intellectuel et structures productives. Il en ressortait une interrogation inédite sur la dimension épistémologique du *projet*, à l'intérieur des différents *systèmes de pensée* de l'époque classique. C'est pourquoi, à travers Benjamin, Tafuri avait essayé de poser la question arganienne du *projet comme destin* en termes nouveaux : plutôt que de s'accrocher au paradigme rationaliste comme dernière place-forte avant la barbarie, le jeune historien avait essayé de considérer justement ce paradigme comme déjà complètement colonisé par la fétichisation économique. Pour ensuite se demander : quelle prestation *spécifique* apportent alors les langages de l'architecture dans l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art ? Et puis : quelle logique, quel nouveau régime de rationalité est nécessaire pour *penser le projet* dans la société des machines ? Esthétique et politique, éthique et technique, ici, se resserrent sur un nouveau terrain d'enquête.

Tafuri distingue ce type de problèmes à l'origine de la crise de la discipline, aggravés par l'obstination avec laquelle les architectes se refusent à regarder en face la réalité. La concentration exclusive sur la recherche formelle est cependant signalée par Tafuri comme première cause de la réduction de l'architecture et de l'urbanisme à de « coupables techniques de persuasion ou, dans le

¹⁹⁴ ZEVI B., Miti e rassegnazione storica, *L'Architettura. Cronache e Storia*, 155, 1968, maintenant dans ZEVI B., *Editoriali di Architettura*, Torino, Einaudi, 1979, p. 166.

¹⁹⁵ TAFURI M., *Teorie e storia*, cit., p. 265 [Ed. Fr., p. 306].

meilleur des cas, à des émetteurs de messages superflus, rhétoriques, décoratifs¹⁹⁶ ». *Le projet n'est pas (ou n'est plus, ou ne peut plus être) un dessin* – telle est la conviction profonde de Manfredo Tafuri : il doit plutôt être pensé comme une méthode de développement dynamique qui contemple bien sûr des problèmes formels, mais qui doit s'exercer dans une référence continue, qui va même jusqu'à la contradiction, aux processus variables de la réalité sociale.

La critique tafurienne tente de saisir ce qui « se cache derrière les conventions linguistiques et les poétiques figuratives des architectes¹⁹⁷ ». La génération de Zevi, Argan et Benevolo avait cherché à justifier le rôle de l'architecte comme médiateur culturel entre la sphère des institutions publiques et l'univers des intérêts privés. L'architecte que ces maîtres tentaient de former devait exprimer dans *le langage rationaliste* son propre rôle politique. Manfredo Tafuri est probablement le seul auteur qui soit parvenu à déterminer la limite historique de cette tentative. Justement parce qu'il a déplacé le discours du langage au *projet*, sa recherche rive l'épistémologie fondamentale de l'architecture aux *systèmes de pensée* des différentes époques et arrive à saisir la crise du référent collectif auquel les langages modernes du XX^e siècle rattachaient leur radicale absence de fondement.

Les apports du Mouvement Moderne, si rigoureusement et respectueusement explorés par Tafuri, démontrent à ses yeux que le paradigme des maîtres avait vraiment perdu – et pour toujours – tout ancrage dans le réel, tout référent syntaxique. Tout au plus, l'architecture contemporaine semblait à Tafuri une forme de traduction systématique d'une telle perte dans les « éléments du langage lui-même¹⁹⁸ ».

« Le vacarme bourgeois sur la crise des idéologies - écrit Tafuri dans *Contropiano* – cache exactement cette réalité: la *lamentation* sur la crise n'est qu'un indice d'une nostalgie malsaine pour la tradition basée sur l'inefficacité de la *Kultur*. (...) La domination du capital global se réalise en-dehors de toute logique étrangère à ses propres mécanismes directs, privé de justifications externes à la réalisation croissante des instruments concrets d'intervention, dans la plus absolue indépendance de toute fin "éthique" abstraite, de toute téléologie, de tout "devoir être"¹⁹⁹ »

Face à la rationalisation progressive des rapports sociaux, au sommet de la reproduction technique de l'œuvre d'art, il faut en revanche, selon Tafuri, éradiquer l'architecture de toute illusion de valeur, en briser la *lamentation sur la crise de la culture*, passer la discipline au crible d'une œuvre d'historicisation radicale. Les illusions du travail intellectuel devaient pour cela être détruites, et avec cette œuvre de destruction, il fallait accomplir en urgence une « analyse des rôles

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 200 [Ed. Fr. p. 233].

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Tafuri M., *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, *art. cit.*, p. 247-248.

objectifs, internes au plan capitaliste, d'où il est nécessaire de repartir pour inverser dans la pratique politique les mêmes conditions objectives que le développement impose et auxquelles il n'est pas possible de se soustraire²⁰⁰ ».

Un second niveau de lecture tend en revanche à niveler le discours de Tafuri et Cacciari sur celui de Tronti et à marquer de la sorte une continuité avec l'opéraïsme de Panzieri. Qu'on regarde par exemple ce qu'en écrit Pier Vittorio Aureli: la théorie du pouvoir présupposé de *l'autonomie du politique*, dit-il, se traduit vite, dans les pages de *Contropiano*, en théorie de la ville, en architecture de la métropole, surtout avec les différentes interventions que Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co publient dans la revue²⁰¹. Le préambule d'Aureli prétend que *l'autonomie du politique* soit la conséquence théorique la plus conforme de la trajectoire opéraïste²⁰². Comme nous l'avons vu cela est faux. L'autonomie du politique représente plutôt le *renversement* radical de la thèse opéraïste, vers l'idée d'une révolution par le haut²⁰³. Avec l'autonomie du politique en fait, la subjectivité antagoniste qui avait marqué la *révolution copernicienne* promue par Tronti, tend à s'épuiser dans le cadre institutionnel, le social s'accomplit dans le politique. L'hypothèse d'Aureli se tient sur un impossible isomorphisme entre autonomie du politique trontienne et nouvelle autonomie du projet d'architecture et arrive à saisir une indémontrable continuité entre la recherche tafurienne et les évolutions formelles de l'architecture d'Aldo Rossi, d'une part, et des néo-avant-gardes italiennes, de l'autre. Pour éviter ces inutiles malentendus, il convient peut-être de clarifier au préalable le sens spécifique que Manfredo Tafuri donne aux termes *utopie* et *idéologie* et préciser à quel niveau ils sont impliqués dans la dimension du *projet*.

Domestic Landscape

L'hypothèse de travail de Tafuri est en effet opposée à la dite *architecture radicale italienne*²⁰⁴. Et pourtant, avec différentes *nuances*, des groupes néo-avant-gardistes expriment des prises de position, à première vue, semblables à celles de Tafuri. Cela dépend avant tout d'une raison historique. Comme l'ont démontré Pier Vittorio Aureli et Dominique Rouillard²⁰⁵, l'architecture radicale italienne serait à l'origine comme une image renversée du débat sur la *villa-territoire* et sur les *centres directionnels*, qui avait trouvé une première mise au point dans différentes publications de

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 277.

²⁰¹ AURELI P. V., *The Project of Autonomy*, cit. p. 49

²⁰² *Ibid.*, p. 4.

²⁰³ Cf. CALVI E., Oublier Tafuri?, *art. cit.*, p. 22

²⁰⁴ Cf. TAFURI M., Design and Technological Utopia, dans AMBASZ E. (dir.), *Italy: The New Domestica Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, New York, Moma 1972, p. 388-404. Cf., SCOTT F. D., *Architecture or Techno-Utopia. Politics after modernism*, cit., p. 50-53; AURELI P. V., *The Autonomy of Project*, cit., p. 77-78.

²⁰⁵ ROUILLARD D., *Superarchitecture. Le futur de l'architecture. 1950-1970*, Paris, Les Editions de la Villette, 2004 et AURELI P. V., *The Autonomy of Project*, cit., p. 69-78.

Manfredo Tafuri, entre 1962 et 1964²⁰⁶. C'est justement parce que ces publications insistaient beaucoup sur le «décalage existant entre la profession, l'institution universitaire et l'attente des étudiants»²⁰⁷ que beaucoup de jeunes qui donneront ensuite vie à l'expérience néo-avant-gardiste y avaient prêté une attention particulière. Les groupes de *superarchitettura* naissent dans le sillage du *sant culturel* que Tafuri avait proposé à l'architecture italienne, préconisant des modes d'intervention à grande échelle qui reconfiguraient le thème du projet en termes de méthodologie de l'exploitation économique des territoires, sans rester indifférent aux raisons d'engagement social et de formalisme monumental. Même si les jeunes *radicals* introduisaient dans la nouvelle dimension anticipée par Tafuri des références artistiques différentes, tournés surtout vers le *métabolisme japonais et les mégastructures* d'Hans Hollein et Walter Pichler.

Autour de 1968 cependant Tafuri comme les *radicals* abandonnent le programme mégastructurel, en percevant la dette encore forte à l'égard du *mythe* du rationalisme. Les *radicals* proposent alors une illustration allégorico-narrative des mégastructures, en initiant dans la nouvelle dimension du projet des dessins d'inspiration *pop-art* et des dérives ironiques, pendant que, pour la même raison, Tafuri déchaîne sa polémique contre *l'idéologie* des maîtres du rationalisme italien. Dans les deux cas, comme le souligne encore Rouillard, émerge une attitude commune, même si elle est souvent mal comprise, de refus « d'annoncer quoi que ce soit » : comme dans une incessante multiplication de « critiques sans solutions » qui semblait préconiser « un urbanisme sans architecture, une architecture sans forme²⁰⁸ ».

Il est certain que, dans les années soixante et soixante-dix, l'analyse de l'architecture rationnelle se charge toujours davantage de raisons *politiques et militantes*. Il suffit de parcourir, par exemple, les deux numéros de la revue animée par Paolo Deganello et Guido Bianchini de 1974 à 1976, *I Quaderni del progetto*: la qualification essentiellement *technique* du travail architectural y est assumée comme point de départ, avec des tons très semblables à ceux du Tafuri de *Contropiano* et de *Progetto e Utopia*. « Le projet devient marchandise – lit-on dans la prémisses au premier numéro – se transforme en forme mystifiée et a un prix. Sa représentation en objets, machines, biens, valeurs d'usage, tend à cacher tous les passages que le travail vivant a été obligé de parcourir sans qu'aucun économiste, sociologue, syndicaliste, ne trouve le temps et l'envie, l'opportunité politique de décrystalliser ces passages²⁰⁹ ». Ou encore, plus généralement, la manière dont Andrea Branzi a qualifié la naissance des néo-avant-gardes italiennes :

²⁰⁶ ROUILLARD D., *Superarchitecture*, cit., p. 274. Cf. TAFURI M., Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma, dans *Casabella Continuità*, 264, 1962, p. 27-36; TAFURI M., PICCINATO G., QUILICI V., La città territorio: verso una nuova dimensione, *art. cit.*, et TAFURI M., AYMONINO C., SAMONÀ A., PICCINATO G., QUILICI V., *La città-territorio. Problemi della nuova dimensione*, Bari Leonardo da Vinci editore, 1964.

²⁰⁷ ROUILLARD D., *Superarchitecture*, cit., p. 274.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 292.

²⁰⁹ *Premessa*, dans *I Quaderni del Progetto*, 1, 1974.

« Le mouvement radical était une manière de réagir au nombrilisme du projet moderne, qui continuait à s'imiter lui-même [...]. Sûr de son propre fondement objectif, le rationalisme avait toujours garanti une "fin heureuse" à la société industrielle, dans un futur dans l'ordre et dans la justice sociale. Cette indifférence envers l'"histoire réelle" en faveur d'une "histoire disciplinaire" avait poussé l'architecture vers un isolement total, employée à se sauver des tragédies du XXème siècle, dans la certitude que sa survie coïnciderait avec le salut de l'humanité entière²¹⁰ ».

Comme on voit, critique du *projet rationaliste*, *révision du rôle de l'architecture comme travail intellectuel et histoire politique* se mêlent dans une analyse tournée vers les grandes transformations qui allaient émerger dans la société. Dans ce contexte, les buts les plus manifestes du mouvement rationaliste sont considérés, tant par Tafuri que par les groupes radicaux, comme « une fuite en avant pour des architectes qui voient leur pouvoir sur le monde s'éloigner définitivement²¹¹ ». La tradition architecturale semblait désormais incapable de faire face à une condition où « l'existant livre toutes les données du projet, toute l'utopie dans le réel²¹² ». Comme l'a encore noté Rouillard, la polémique contre la tradition disciplinaire montre l'urgence d'une réflexion sur la *crise du projet moderne* qui part de l'insertion dans l'architecture même de « l'idée de produit, de mode, de fiction, de média ». L'objet architectural comme simple *produit*, marchandise elle-même, comportait la redéfinition radicale du « sens même des mots "action", "projet" ou "non-projet", "utopie" et "contre-utopie"²¹³ », à laquelle s'ajoute, sur le plan historique, une profonde révision du sens historique de la tradition avant-gardiste. Le destin de l'utopie brisé, en effet, l'avant-garde ne peut plus être considérée comme ce moment mythique à l'origine du mouvement architectural dont l'historiographie traditionnelle émettait l'hypothèse : Tafuri établira analytiquement le caractère d'auto-contradiction logique de l'avant-garde, tandis que les *radicals* en renverseront les rêves en *dystopies* cyniques et destructrices.

« Le projet - a écrit Dominique Rouillard - pensé comme remplacement du monde présent, a révélé sa totale irréalité, et perdu toute portée critique en atteignant les formes paroxysmiques des mégastuctures. L'avant-garde n'a dès lors plus droit à l'utopie, sinon à la distanciation d'une contre-utopie *rétrograde*, abandonnant toute prétention à aller de l'avant, déclarant privilégier l'intensification de la ville existante par rapport à la promesse de la ville future²¹⁴ »

Face à l'échec de toutes les stratégies architecturales de contrôle de la ville, l'attention se déplace alors sur la nécessité de « révéler la ville cauchemardesque insoupçonnée du capitalisme »

²¹⁰ BRANZI A., *Una generazione esagerata. Dai Radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Milan, Baldini e Castoldi, 2014, p. 7.

²¹¹ *Ibid.*, p. 14.

²¹² *Ibid.* p. 13.

²¹³ ROUILLARD D., *Superarchitecture.*, cit., p. 11.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

comme point de départ pour une « requalification disciplinaire » du projet architectural²¹⁵. De ce point de vue il est absolument correct d'affirmer, comme le fait encore Rouillard, que la « construction architecturale de la contre-utopie » des groupes radicaux italiens, reste fortement débitrice des « analyses tafuriennes²¹⁶ ». Entre autres, bien des participants aux groupes radicaux étaient habitués au milieu opéraïste des années soixante, ce qui révèle un certain arrière-pens commun.

Mais si tout cela est vrai comment expliquer alors le jugement que Tafuri donnera du travail des *radicals*? Un jugement, si on y regarde bien, d'abord prudemment critique: *jeux habiles et angoisses stérilisées* utilisées dans un *domestic Landscape pacifié*, lit-on dans *Progetto e Utopia*²¹⁷. Mais qui devient cinglant en 1976, avec *Architettura contemporanea* – où les dessins d'*Archizoom* et *Superstudio* sont considérés comme des « exercices d'auto-propagande qui usent jusqu'à la nausée des désirs d'un romantisme tardif²¹⁸ » - et violent dans *Storia dell'Architettura Italiana*, où les néo-avant-gardes sont cataloguées comme expression du « verbalisme régnant dans les facultés d'architecture », « des vellétés subversives », « de l'ironie qui ne fait pas rire », dans une progression polémique qui débouche sur l'anathème politique, quand Tafuri signale que parmi les groupes protégés par Ettore Sottsass loge un « luddisme intellectuel d'autant plus irresponsable qu'il est verbalement déduit d'une lecture rapide des revues de la nouvelle gauche, des *Quaderni Rossi* à *Classe Operaia*, à *Contropiano*²¹⁹ ».

En somme Tafuri ne partage pas l'hypothèse néo-avant-gardiste. D'abord sur le plan idéologique, étant donné l'évaluation différente du patrimoine théorique conservé dans les recherches des revues opéraïstes - des *Quaderni Rossi* à *Contropiano* - explicitement citées. Bien sûr, les choix politiques directs sont lointains, s'il est vrai que quelques membres des groupes radicaux partagent les positions que Toni Negri exprime à partir de 1969²²⁰, alors que, comme nous l'avons vu, Tafuri a une estimation différente de la rupture de *Contropiano* et des mouvements sociaux qui traversent l'Italie entre 1968 et 1977. Mais ça ne suffit pas, comme il ne suffit pas d'ailleurs de relever la polémique de Tafuri – en fait typiquement arganienne - contre le *pop-art*, « qu'il accuse de se nourrir des rebuts de la société capitaliste bouclant le cycle production-consommation²²¹ ». La question est vraiment plus complexe que ça: bref elle ne peut se résoudre dans la distinction manichéenne entre jeunes extrémistes et politiciens plus modérés ou entre *pop-art* et critique orthodoxe.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

²¹⁷ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 130.

²¹⁸ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura Contemporanea*, cit., p. 347.

²¹⁹ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana*, cit., p. 124-125.

²²⁰ ROUILLARD D., *Superarchitecture*, cit., p. 306-307.

²²¹ *Ibid.*, p. 308.

Essayons donc d'établir quelques éléments certains. Avant tout, parallèlement aux points de jonction théoriques on peut relever quelques différences culturelles entre le milieu des groupes radicaux et la recherche de Tafuri. Dans les expériences des néo-avant-gardes italiennes, par exemple, la dimension *situationniste* est très présente, quand elle est tout à fait étrangère à Tafuri. C'est justement une telle référence qui permet aux *radicals* d'attribuer un sens critique à la prolifération d'utopies graphiques, qui fonctionnent, de fait, comme des contre-utopies projectuelles: « la dystopie architecturale - écrit Rouillard - naît d'un choix, d'une démarche projectuelle. Celle-ci consiste à réduire à néant l'expression architecturale et à extrémiser les traits de la ville et de l'architecture existantes » afin de transformer « le projet d'architecture en interrogation sur la discipline²²² ». Mais, c'est justement ici qu'émerge un premier problème. Tafuri et les *radicals* ont en vérité une idée tout à fait incompatible du *projet* et ils en tirent par conséquent une théorie opposée de l'*utopie* et des *avant-gardes historiques*. « Le mouvement radical – a écrit Andrea Branzi – fut surtout de nature intellectuelle et iconique mais il ne construisit rien, témoin de la médiocrité des temps et suivant le noble et lointain héritage de la Renaissance pour qui l'architecture est avant tout miroir d'une vision du monde, destiné aux temps longs de l'histoire²²³ ».

Dans le projet néo-avant-gardiste le rendu de l'image sublime - traduit en signes - une vision du monde projetée dans le futur. Les néo-avant-gardes italiennes, en d'autres termes, entendent l'utopie comme imagination de mondes alternatifs ou comme dévoilement paroxystique de la folie du réel et ils pensent le projet en termes de *dessin ou design*, autrement dit en exagérant la valeur *formelle au détriment de la réalité*. L'approche de Tafuri est totalement différente, d'après elle il n'est plus possible de rester à l'intérieur de la *tradition* disciplinaire de l'architecture moderne. D'autant plus que les *contreprojets* des *radicals* apparaissent à Tafuri comme de pures *répétitions inauthentiques* des innovations des années 1920 et 1930²²⁴. L'avant-garde historique brise l'absolu de la forme et répand le travail artistique sur l'éthique et la politique, tandis que le travail des *radicals* est simplement formel. Ce n'est pas par hasard, sur le plan idéologique, s'ils récupèrent ce caractère imaginaire qui horrifie face à la tâche de dominer techniquement l'univers de la marchandisation pour ensuite « sombrer en données de fait présentées comme absolus, comme des modèles idéaux et supra-historiques » ou en « idolâtries futuristes pour une dynamique industrielle au visage biomorphique et mystique²²⁵ ».

²²² *Ibid.*, p. 296-297.

²²³ BRANZI A., *Una generazione esagerata*, cit., p. 8.

²²⁴ Cf. BÜRGER P., *L'œuvre d'art d'avant-garde*, dans *Rue Descartes*, 69, 2010, p. 84-95 et JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques. 1848-1918. Une Histoire transnationale*, Paris, Gallimard, p. 37.

²²⁵ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, cit., p. 347.

La tradition avant-gardiste est, selon Tafuri, profondément marquée par sa nature de classe. Elle est un point de jonction fondamental de la tradition idéologique du *criticisme* bourgeois. Comme tel, en termes que nous allons mieux analyser, elle pâtit d'un écart qu'on ne peut combler par rapport au présent et elle arrive au mieux à représenter cet écart de manière iconico-formelle. Pour comprendre ce que signifie inscrire les avant-gardes historiques dans le développement des formes d'auto-conscience de la bourgeoisie capitaliste, l'argument classique de György Lukács redevient utile:

« Les limites objectives - écrit Lukács - de la production capitaliste deviennent les limites de la conscience de classe de la bourgeoisie. [...] La conscience de classe de la bourgeoisie est *formellement* dirigée vers une prise de conscience économique. Le degré suprême de l'inconscience, la forme la plus criante de la « fausse conscience », s'exprime toujours dans l'illusion accrue que les phénomènes économiques sont consciemment dominés. Du point de vue des rapports entre la conscience et l'ensemble des phénomènes sociaux, cette contradiction s'exprime dans l'opposition insurmontable entre *l'idéologie* et *la situation économique fondamentale*. La dialectique de cette conscience de classe repose sur l'opposition insurmontable entre l'individu (capitaliste), l'individu d'après le schéma du capitaliste individuel, et l'évolution soumise à des « lois naturelles » nécessaires, c'est-à-dire échappant par principe à la conscience. Elle crée ainsi entre la théorie et la praxis une opposition irréconciliable²²⁶ »

L'opposition entre monde empirique et essence idéale, déjà développé par l'auteur de *L'Âme et les formes*, devient aporie gnoséologique dans les pages d'*Histoire et conscience de classe* : toute figure d'appréhension du monde *formelle-abstraite* est idéologique. *L'intellectuel* qui oppose au monde réel sa culture *problématique*, ses idées *critiques* – parce que incapable *d'action* - s'exprime de manière idéologique. La culture d'avant-garde suit le même chemin : l'élan artistique vers l'abstraction formelle de la première partie du vingtième siècle est né, comme l'a remarqué avec acuité Michele Cometa, « de la tentative de dominer le chaos en le fixant dans une image contrôlable pour autant qu'elle est précaire. [...] Cette fuite au-delà du chaos constitue une réaction implicite à un monde "épouvantable" et hostile²²⁷ ». Le contraste entre *expérience* et *idéauté* est patent, et pourtant le paradigme avant-gardiste essaie de *résoudre* le *caractère inconciliable de cette opposition* dans l'espace intermédiaire de *l'abstraction* : le chaos de la *réalité* en est le point de départ et l'*ordre formel* en indique l'objectif. C'est pourquoi la structure épistémologique fondamentale de ce travail est *polaire*²²⁸, marquée par un *dualisme de fond* qui en constitue à la fois la force et la faiblesse.

Pourquoi disons-nous *force et faiblesse*? Parce que la *nécessité de l'abstraction* ici est lue comme symptôme *critique*. Un *criticisme* qui donne aux langages artistiques dynamique et puissance, en

²²⁶ LUKÁCS G., *Histoire et conscience de classe*, cit., p. 70.

²²⁷ COMETA M., *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia, 1999, p. 24.

²²⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

les penchant sur le seuil d'une découverte décisive : le dualisme entre *vie* et *forme* est seulement une fausse conscience, parce que *l'empirique* réapparaît constamment dans l'abstraction, la vie détermine toujours la forme. La voie de la solution politique de l'art est ici complètement anticipée et indiquée. D'autre part cependant, justement parce que les avant-gardes transposent cette scission en catégories esthétiques, idéales, formelles, leur dialectique est bloquée dans une méchante utopie qui empêche de consommer et pratiquer concrètement la transformation du travail artistico-formel dans les nouvelles fonctions réelles que l'univers industriel exige.

En ce sens, selon Tafuri, *l'abstraction avant-gardiste* a eu, historiquement, un caractère à la fois progressiste et réactionnaire : fondamental pour la connaissance en tant que traduction en codes visuels de l'expérience concrète de l'homme moderne plongé dans la métropole capitaliste²²⁹ et pourtant impuissant dans l'action concrète, précisément en tant que seulement intellectuel-formel. L'art et l'architecture d'avant-garde ont éprouvé toutes les alternatives iconiques utiles pour marquer l'articulation du processus historique réel déterminé par le développement capitaliste: annonces apocalyptiques de la compression de la vie dans l'univers technologique, schémas théoriques qui en permettent le contrôle formel, décomposition féroce du matériel linguistique ou sa complète planification en objets sériels chargés de *design*, et ainsi de suite. Tafuri écrit en effet:

« Rapidité des temps de transformation, organisation et caractère simultané des communications, temps accélérés d'usage, éclectisme – réduire à pur objet (métaphore évidente de l'objet-marchandise) la structure de l'expérience artistique, impliquer le public, unifié dans une idéologie interclassiste déclarée et de ce fait anti-bourgeoise: telles sont les tâches qui dans leur ensemble sont assumées en propre par les avant-gardes du vingtième siècle. Répétons-le : dans leur ensemble, au-delà de toute distinction entre constructivisme et art contestataire. Cubisme, Futurisme, Dada, De Stijl. Les avant-gardes historiques surgissent et se succèdent en suivant la loi typique de la production industrielle : la révolution technique continue en est l'essence. Pour toutes les avant-gardes - et non seulement picturales - la loi du montage est fondamentale. Et puisque les objets montés appartiennent au monde réel, le tableau devient le terrain neutre où se projette l'expérience du choc subie dans la ville. Maintenant le problème c'est enseigner à ne pas subir ce choc, mais à l'absorber²³⁰. »

Ici Tafuri voit une contradiction logique: l'avant-garde historique a essayé de sauvegarder *l'autonomie* de la construction linguistique en montrant la nécessité de sa pleine *intégration* dans le réel. D'un côté elle sublime le chaos de la vie dans l'ordre miraculeux des formes ; de l'autre pourtant elle veut posséder la réalité à travers l'abstraction. C'est pourquoi elle découvre qu'elle

²²⁹ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 76-80.

²³⁰ *Ibid.*, p. 80.

n'a pas la force de « donner une forme concrète à cette instance de Raison »²³¹. Soulignons-le: il s'agit d'une découverte. *Progressiste* quand elle théorise l'impossibilité de contrôler l'expérience métropolitaine à travers la forme. *Positive* dans le fait de préconiser la disparition de l'artiste comme prémisses nécessaires pour « annuler l'angoisse qui dérive de la résistance pathétique ou ridicule de l'individu face aux structures de domination²³² »: le héros bourgeois, le génie individuel est, non par hasard, remplacé par un héros collectif identifié au prolétariat ou aux masses. Mais c'est une découverte *réactionnaire*, en revanche, là où même à travers la dévastation des fondements de leur travail intellectuel, les avant-gardes projettent en réalité la récupération « d'une apparence unitaire de la condition humaine²³³ ».

La limite des avant-gardes historiques consiste - d'après Tafuri – précisément dans ce fond d'humanisme²³⁴. *L'utopie réactionnaire émerge exactement dans le fait de ne pas vouloir ni pouvoir briser cette limite. Dans le fait de ne pas pouvoir parcourir jusqu'à terme la crise du formalisme que la révolution artistique du début du vingtième siècle avait aussi déclenché.* Les avant-gardes historiques incarnent la dernière et très raffinée figure d'une frange intellectuelle qui essaie de s'opposer à la destruction capitaliste de la culture, en manifestant « l'insistance diabolique de l'homme à rester seul, à se poser comme machine imparfaite dans un univers social qui admet comme attitude cohérente le seul et pur silence²³⁵ ». D'autre part, cependant, Tafuri relève ici la nécessité de franchir le seuil qui sépare la culture et la politique, l'esthétique et l'éthique. Bien entendu, il ne s'agit pas de déduire une hypothèse politique d'un programme culturel, mais au contraire d'épuiser un semblable programme en le résolvant dans une praxis politique qui, sans en trahir les prémisses formelles-abstraites, les enrichit et se développe dans une expérience historique vivante et concrète.

Le parcours de la néo-avant-garde est exactement inverse. Déjà dans un texte de 1964, Manfredo Tafuri avait opposé l'utopie du constructivisme avec les nouvelles poétiques des groupes radicaux métropolitains : dans les avant-gardes historiques vivent la tension vers un « ordonnancement nouveau et différent du monde », la foi peut-être ingénue mais chargée d'implications positives et prémonitoires » dans un rationalisme obstinément descendu vers les configurations réelles de la société, vers les conditions matérielles à soumettre à « transformation »; dans les néo-avant-gardes au contraire s'exprime « une sorte de pessimisme plus ou moins masqué, plus ou moins conscient chez les auteurs eux-mêmes » qui mène à rêver de « structures utopiques en soi avant que des idéaux dont elles surgissent », sans lien avec le réel et pour cela à la fois « désespérées » et « surdimensionnées ». La recherche avant-gardiste est entièrement

²³¹ *Ibid.*, p. 90.

²³² *Ibid.*, p. 68.

²³³ *Ibid.*, p. 69.

²³⁴ Cf., HEYNEN H., The Venise School, or the Diagnosis of Negative Thought, dans LITTMAN W. (Dir.), *Humanism and Posthumanism*, numéro spéciale de *Design Book Review*, 40-41, 2000, p. 29-39.

²³⁵ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 69.

déterminée par l'appréhension d'un monde dont « on présage continuellement les signes prémonitoires de la catastrophe » et pour cela ouvre à la révision critique de l'utopie du projet. En même temps les nouveaux groupes semblent exprimer des malaises plus « d'origine formelle qu'idéale » et non par hasard ramènent le projet à un système de signes qui « n'a de nouveau souvent que la pellicule extérieure²³⁶ ».

Marco Biraghi a justement souligné que, dans l'analyse tafurienne il n'y a pas d'espace pour ces tendances culturelles qui renoncent à toute intervention efficace sur le territoire urbanisé, repliant sur le « design une échelle mineure où exercer un contrôle complet du cycle du projet²³⁷ ». Aucune sympathie n'est accordée aux rhétoriques formelles, privées de caractère problématique, impuissantes tant sur le plan politique que comme vecteur de connaissance. Les *radicals* selon Tafuri dans leur *iconicité* déclaraient sans honte leur propre ignorance tant des lois de l'économie politique, que du fonctionnement effectif de cet « univers mécanique » qu'ils entendaient pourtant dénoncer. La satisfaction qu'ils trouvent à réduire le projet en « *divertissement graphique* », les contraint à « se mesurer seulement avec les apparences de l'univers technologique²³⁸ », en confinant l'architecture dans des positions d'arrière-garde, qui sont d'autant plus faibles qu'elles sont hurlées. *Académie de l'utopie* - dit pour cela Tafuri – *et exercices graphiques* n'exposent que *la falsification de ce qu'ils renoncent à connaître*. Ce n'est pas non plus une utopie, aux yeux de Tafuri, plutôt un utopisme apparent qui pousse en direction de nouveaux univers expressifs *en-dehors de la fonction productive programmée par le système social*. Ce n'est pas un hasard si Andrea Branzi déclare que la crise de la modernité fut enfourchée par le mouvement néo-avant-gardiste uniquement « pour mettre en évidence la décadence de la ville historique et la mort progressive de la l'architecture²³⁹ ». Pendant ce temps Tafuri, ne serait-ce qu'à travers des décors théoriques toujours plus sombres et des déconstructions toujours plus violentes de l'épistémologie du projet, ne renoncera jamais à sa discipline : ce qui compte, ce sera toujours et encore l'architecture.

Idéologie et utopie

Essayons alors d'entrer dans le vif du sujet. Quel rôle jouent l'utopie et l'idéologie dans l'histoire de l'architecture contemporaine²⁴⁰? Selon Jean-Louis Violeau, la « fonction utopique »

²³⁶ TAFURI M., Razionalismo critico e nuovo utopismo, dans *Casabella continuità*, 293, 1964, p. 22-25.

²³⁷ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, cit., p. 87.

²³⁸ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, cit., p. 347.

²³⁹ BRANZI A., *Una generazione esagerata*, cit., p. 20.

²⁴⁰ Sur l'utopie en architecture voir: BORSI F., *Architettura et Utopie*, Paris, Hazan, 1997; JEAN G., *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, 1997; MONCAN P., *Villes rêvées*, Paris, éd. du Mécène, 1998; PAQUOT T., *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2007; ROWE C., *Mathématiques de la ville idéale et autres essais*, Paris, Hazan, 2000; VERCELLONI V., *La cité idéale en Occident*, Paris, P. Lebaud, 1996; VIDLER A., *L'espace des Lumières: architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1997; COHEN J. L., *Les années '30*,

exprime, dans ses différentes configurations historiques, cette indispensable « désir de l'impossible » qui tient ouvert un « horizon de puissance et d'espérance » pour le projet architectural, configurant une singulière relation avec son temps: « un temps auquel on adhère tout en prenant ses distances »²⁴¹. En ce sens, selon Violeau, les groupes les plus importants de l'architecture radicale italienne - *Archizoom, Superstudio, 9999 et UFO* – auraient utilisé dans la praxis du projet le binôme utopie-dystopie comme instrument de connaissance pour dénoncer lucidement les illusions insoutenables reliées à la civilisation urbaine occidentale. Au contraire, toujours d'après Violeau, Manfredo Tafuri considérerait l'utopie comme un peu plus qu'« un instrument de rationalisation manipulé par le capital [...] un fétiche masquant les véritables enjeux de l'action sur le territoire et la ville ». C'est pourquoi, de critique sévère et moralisateur qu'il était, il a stigmatisé l'architecture des années 60 et 70, privant les expérimentations linguistiques des jeunes *radicals* de leurs « fables consolatrices » et de leurs « filtres enchanteurs »²⁴².

La même image se trouve du reste dans différents essais critiques dédiés au travail de Tafuri²⁴³. Dans certains cas, la remarque s'enrichit de raisons polémiques ultérieures. Selon l'avis de Thomas Llorens²⁴⁴, par exemple, *Progetto e Utopia* traduit de manière lacunaire et imprécise la distinction entre idéologie et utopie proposée par Karl Mannheim²⁴⁵. Une pareille confusion empêcherait son auteur d'expliquer « ce que sont réellement les utopies, quelles fonctions elles remplissent [...] dans quelles circonstances historiques particulières». En confiant ensuite à l'utopie un caractère de *falsification* le cours entier des formes culturelles du capitalisme avancé serait réduit à un « incompréhensible jeu de positivité, négativité, équivalence et transmutation »²⁴⁶. Le problème selon Llorens c'est que Tafuri utilise les deux termes - utopie et idéologie – comme s'il s'agissait de synonymes: chez Mannheim l'utopie est « la forme nécessaire de la pensée progressiste à ses premiers stades », par conséquent elle est bien distincte de l'idéologie, qui est une forme de pensée toujours « socialement conservatrice »²⁴⁷. La critique de l'idéologie

l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie, Paris, Ed. du Patrimoine, 1997; FISHMAN R., *L'utopie urbaine au XXe siècle: Ebenezer, Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, Mardaga, 1979; JUNGSMANN J. P., *L'image en architecture: de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Ed. de la Villette, 1996.

²⁴¹ VIOLEAU, J.-L., *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Paris, Archibooks, 2009, p. 5.

²⁴² *Ibid.*, p. 95.

²⁴³ Cf., MAXWELL R., Tafuri/Culot/Krier. The role of ideology, *art. cit.*, p. 187-188; DUNSTER D., Critique: Tafuri's Architecture & Utopia, dans *AD*, 3, 1977, p. 204-212; HAYS K. M., Tafuri's Ghost, dans *Being Manfredo Tafuri*, *cit.*, p.36-41.

²⁴⁴ LLORENS T., Manfredo Tafuri, Neo-Avant-Garde and History, *art.cit.*, p. 83-95.

²⁴⁵ MANNHEIM K., *Idéologie et Utopie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006. Cf. RICOEUR P., *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997; CAPDEVILLA N., *Equivoques et tourments de l'utopie. Un concept en jeu*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015; MACHEREY P., *De L'Utopie!*, Paris, De l'Incidence Editeur, 2011; voir aussi la série *Utopiques* de Miguel Abensour publié par les éditions Sens&Tonka&Cie: en particulier ABENSOUR M., *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, (Utopique III) et *L'histoire de l'utopie et le destin de sa critique*, Paris, Sens&Tonka&Cie, 2016.

²⁴⁶ LLORENS T., *Manfredo Tafuri, Neo-Avant-Garde and History*, *art. cit.*, p. 90.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

tafurienne, s'avère pour cela aussi radicale dans sa *pars destruens* qu'imprécise sous le profil épistémologique :

« Le concept d'idéologie comme utopie impliqué ici - écrit Llorens - est l'opposé de celui de Mannheim. D'un point de vue moral tous deux, Tafuri et Mannheim partagent les mêmes préjugés en ce qui concerne la définition de l'idéologie. Tous deux partent du principe marxiste selon lequel l'idéologie distord la réalité et tous deux insistent sur le fait qu'une pareille distorsion est différente d'une erreur ordinaire, parce qu'elle n'est pas accidentelle mais qu'elle est le fruit d'une situation sociale. Mais le problème épistémologique central de toute théorie marxiste de l'idéologie est comment concevoir une pareille distorsion sans tomber dans l'incohérence de postuler un idéal, « non déformé », modèle de réalité (qui autrement dit ne serait pas socialement déterminé). Mannheim résout le problème en distinguant sa position - qu'il définit comme 'relationniste' - du relativisme ordinaire. Le principe sur lequel se fonde la distinction est que la question de la vérité [...] n'est pas signifiante pour une approche relationnelle. [...] Pendant ce temps Tafuri ne discute pas d'épistémologie sinon à un niveau très général²⁴⁸ »

Llorens en somme ajoute à l'image unilatéralement progressiste de l'utopie, une conception de l'idéologie comme figure trompeuse de la pensée, opposée à la vraie connaissance. Qu'un tel schéma soit le seul cohérent avec « toute théorie marxiste de l'idéologie » ou qu'il en représente le problème épistémologique de fond est très douteux - l'épistémologie de Marx étant un continent infiniment plus complexe que ce que Llorens semble croire. Commençons par le thème de l'idéologie. On peut avant tout relever que, comme écrivait Ferruccio Rossi-Landi, même en se limitant au seul texte marxien les définitions d'idéologie sont multiples²⁴⁹; et en second lieu que quoi qu'il en soit dans aucune de ces occurrences le terme n'est mécaniquement opposé à quelque forme de connaissance pure. La seule base réelle de la critique marxienne est la condition spécifique des classes en lutte : à partir d'un tel postulat, il est possible de reconstruire l'urgence tant des pratiques de vérité, que des idéologies et des utopies. De toute manière, avec Marx nous sommes toujours en présence d'opérateurs épistémologiques socialement conditionnés.

« Les prémisses - écrit-il dans *l'Idéologie Allemande* - dont nous partons ne sont pas des bases abstraites, des dogmes; ce sont des bases réelles dont on ne peut pas faire abstraction qu'en imagination. Ce sont les individus réels, leurs actions et leurs conditions d'existence matérielles, celles qu'ils ont trouvées toutes prêtes, comme aussi celles qui sont nées de leur propre action. Ces bases sont donc vérifiables par voie purement empirique²⁵⁰ »

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Cf. ROSSI-LANDI F., *Ideologia. Per l'interpretazione di un operatore sociale e la ricostruzione di un concetto*, Milan, Meltemi, 2005, p. 15-62.

²⁵⁰ MARX K., *L'Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1968, p. 24.

Par conséquence, comme l'a remarqué Michel Henry, en termes marxistes la recherche d'un point de vue *non déformé* par les pièges de l'expérience est *privée de sens*, au moins autant que « la prétention d'instituer une opposition radicale entre idéologie et "science"²⁵¹ ». Marx avance plutôt en reconnaissant l'immanence radicale de la *praxis* comme unique *base* des représentations humaines – tant celles de la conscience subjective que celles du savoir objectif - et c'est pourquoi il se refuse à considérer les illusions, les idéologies et la science comme des formes suspendues dans le ciel des idées, opposées au règne des choses. Au contraire, il essaie de montrer les termes où une telle base matérielle produit et fonde l'idéologie et les différentes formes de connaissance. En substance l'idéologie est toujours concrète, opérationnelle, performative et d'autre part elle est toujours *surdéterminée* par le mouvement *réel* de l'existence sociale.

« Ce n'est pas la science - écrit Henry - qui refoule l'idéologie dans le lieu qui serait le sien et qu'elle constituerait par son propre développement théorique, c'est la réalité qui détermine comme idéologie tout ce qu'elle n'est pas, l'ensemble des représentations, et les représentations scientifiques en particulier. La substitution à l'opposition décisive de l'idéologie et de la réalité de l'opposition de cette même idéologie à la science ou encore à la théorie, est elle-même une forme d'idéologie²⁵² ».

Les perspectives philosophiques les plus diverses reconnaissent désormais ce corps à corps avec l'abstraction comme étant au centre de la critique de l'idéologie. On en donnera ici quelques brefs aperçus à l'appui. Paul Ricoeur, dans une perspective herméneutique, a souligné que l'analytique marxienne de l'idéologie ouvre un champ épistémologique où la méthode de la connaissance critique est repensée « en termes de situation de vie de celui qui l'exprime²⁵³ ». Autrement dit, plus que dans le caractère inconciliable présumé entre idéologie et science, elle fonctionne dans la dialectique entre l'idéal et le matériel, entre l'abstrait et le concret²⁵⁴. Dans une tout autre perspective Etienne Balibar admet aussi que le problème fondamental de l'épistémologie marxiste consiste dans la remontée au-delà de la distinction métaphysique entre théorie et pratique sans recourir à aucune réduction positiviste ou historiciste, mais à travers la division critique du concept de vérité, repensé à partir des enjeux historico-politiques de son élaboration²⁵⁵. Marx en somme critique l'incapacité de produire des actions *effectives* reliée à toutes les formes de conscience sociale qui procèdent uniquement sous forme représentative. En effet, comme le souligne Henry, l'appréhension seulement intellectuelle du monde historique s'avère doublement abstraite pour Marx, étant donné que « la réduction de la réalité à la succession des

²⁵¹ HENRY M., *Marx. Une philosophie de la réalité. Une philosophie de l'économie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 373.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ RICOEUR P., *L'idéologie et l'utopie*, cit., p. 218.

²⁵⁴ Cf. ILIENKOV E. V., *La dialettica dell'astratto e del concreto nel Capitale di Marx*, Milan, Feltrinelli, 1961 et *Logica dialettica. Saggi di storia e teoria*, Rome, Editori Riuniti, 1978; cf. NEGRI T., *Marx oltre Marx*, Rome, Manifestolibri, 1998, p. 59-78.

²⁵⁵ BALIBAR E., *La philosophie de Marx*, Paris, La découverte, 2001, cf. cap. III.

représentations qu'on peut en avoir repose sur la réduction préalable de la réalité elle-même à une représentation²⁵⁶ ».

D'autre part cependant, justement parce que Marx considère toutes les représentations conscientes comme effectivement *fondées* sur la praxis sociale, il va au-delà de la critique des fausses apparences, pour sonder la puissance gnoséologique de la praxis humaine. Comme écrivait Lucio Colletti, selon Marx on a *idéologie* chaque fois qu'on considère « isolément (c'est-à-dire de manière abstraite) le niveau idéal ou le niveau matériel », en renouvelant la « séparation dualiste entre la production comme production des choses et la production comme production des rapports humains²⁵⁷ ». Alors qu'on a *critique* quand on saisit dans un seul mouvement « production et distribution, rapports de production et rapports sociaux, structure économique et niveau idéologico-politique²⁵⁸ ». L'interruption de la scission entre les deux aspects – celui idéal et celui matériel – permet une pratique théorique qui avance par *abstractions déterminées*. Autrement dit en renversant continuellement la découverte théorique dans la pratique et l'immanence des mouvements historiques dans la théorie.

Sur ces prémisses se fonde la reprise trontienne de la critique de l'idéologie en milieu opéraïste et, par conséquence, le signifié que Tafuri assigne au mot *idéologie*. Chez Tronti, comme nous l'avons vu, la *praxis* devient immédiatement synonyme de politique. Avec des conséquences évidentes sur la phénoménologie du travail intellectuel:

« Je dirais que la pire chose qu'on puisse faire - écrivait Tronti en 1959 - c'est justement d'opérer cette scission, d'opérer et de la passer en contrebande, de ne pas la dire explicitement mais d'attendre et de donner pour entendu cette scission entre théoriciens et chercheurs. [...]. Si le *Capital* est en même temps une œuvre scientifique et un moment d'action politique [...] on pourrait soutenir inversement que la Révolution d'octobre elle-même ou la Commune de Paris sont en même temps un grand mouvement pratique et une puissante découverte théorique [...]. Je conclurais justement avec la figure de ce savant marxiste qui dans la théorie se donne cette nécessité d'unifier des moments hétérogènes : la personne qui réussit, avec un équilibre qui est justement un équilibre scientifique, pratique, conquis non une fois pour toutes, mais quotidiennement, dans la recherche et dans le contact pratique, pour garantir un lien concret avec la théorie comme avec la pratique²⁵⁹. »

Si on considère le passage progressif opéré dans *Contropiano* – de la politique comme praxis conflictuelle des classes subalternes à la politique comme gestion du réseau bureaucratique administratif à l'intérieur des dynamiques de développement économiques et de planification sociale – on retrouve le sens de la position de Tafuri. Lequel, et ce n'est pas un hasard, en se

²⁵⁶ HENRY M., *Marx, cit.*, p. 400.

²⁵⁷ COLLETTI L., *Ideologia e società*, Rome-Bari, Laterza, 1972, p. 8-9.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁹ TRONTI M., *A proposito di marxismo e sociologia*, dans TROTTA G., MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta, cit.*, p. 79.

référant à Weber et à Keynes écrit: « La critique de l'idéologie est un des facteurs dynamiques du développement²⁶⁰ », du moment que à l'immanence des subjectivités sociales en luttent il a remplacé justement l'opposition entre *développement capitaliste* et *planification*. La critique de l'idéologie montre que les classes sociales sont déjà entièrement incorporées dans le plan, et pourtant le plan du capital n'a rien de pacifié. Voilà dès lors ce qui compte le plus : chez Tafuri *l'idéologie* est la représentation des mouvements historiques, des formes de la production, de la distribution, de la consommation et des rapports politiques, considérés abstraitement.

En aucun cas, donc, Tafuri ne considère *l'idéologie*, comme l'a encore justement remarqué Mometti, comme une simple « mystification de la réalité ou fausse conscience » mais il l'étudie comme manifestation d'un système de connaissance orienté vers la « recherche des propres éléments constitutifs dans la matérialité – organisation du travail, codes symboliques de la production, travail objectivé dans les techniques et dans les machines – de l'exploitation capitaliste du travail vivant²⁶¹ ». C'est pourquoi il ne l'oppose jamais à la science. C'est plutôt le déroulement de l'histoire concrète qui décide, au cas par cas, ce qu'est l'idéologie et ce qui ne l'est pas, quelle prévision scientifique se réalise ou pas. *Idéologie et histoire*: telle est l'opposition réelle. Au milieu, les raisons de la théorie et du projet sont en jeu.

Historiciser l'utopie

De la même manière, il semble qu'on doive mettre en discussion l'idée, présente tant chez Llorens que chez Violeau, que l'utopie puisse être unilatéralement définie en tant que *pensée du possible* opposée à l'idéologie comme *pensée dominante*. De toute manière, ce n'est certes pas l'hypothèse de Tafuri, pour qui *l'utopie* est « préfiguration de modèles finaux et globaux dans le sens de la réalité donnée²⁶² ». L'utopie est en somme, un modèle idéologique « entièrement fondu dans la dynamique réelle des processus politico-économiques²⁶³ ». Inversement, *l'idéologie* – ou bien la relation formelle-abstraite entre connaissance et réalité – est le support, la structure et l'horizon de l'utopie en tant que projection future de tendances réelles. Maintenant, si Llorens s'insurge contre un pareil rapprochement entre idéologie et utopie, en accusant Tafuri d'une faible adhésion au texte de Mannheim, on ne peut que remarquer que c'est précisément Mannheim qui a institué le premier un lien entre les deux termes:

²⁶⁰ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 52.

²⁶¹ MOMETTI F., *Ideologia come architettura*, art. cit., p. 115.

²⁶² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 52.

²⁶³ *Ibid.*, p. 53.

« La notion de l'Utopique - écrit Mannheim - c'est toujours la couche dominante qui en décide, celle qui se trouve en coïncidence non problématique avec la réalité ontique existante; la notion de l'Idéologique, c'est toujours la couche montante qui la détermine, celle dont les rapports existentiels avec la réalité ontique donnée sont tendus. Difficulté supplémentaire: la détermination *concrète* de ce qui, à un moment donné, [...] relève soit de l'idéologie soit de l'utopie - difficulté qui résulte aussi de ce que, dans le procès historique qui les oppose, les éléments d'utopie et d'idéologie ne sont pas étanches. Les utopies de couches montantes sont souvent largement recrutées d'éléments idéologiques²⁶⁴. »

D'après Mannheim donc, utopie et idéologie dans leurs déterminations historiques concrètes ne sont jamais simplement opposées. Comme l'a fait remarquer Macherey, loin de s'arrêter au pur antagonisme entre les deux termes ou à leur simple coexistence, Mannheim pense plutôt que « l'utopique d'aujourd'hui [...] peut bien devenir l'idéologique de demain²⁶⁵ ». Utopie et idéologie sont des modes de connaissance qui se déterminent réciproquement. D'autre part la différence entre les deux termes ne peut être reconnue selon la distinction binaire entre pensée progressiste et pensée conservatrice. Bien qu'une telle distinction existe dans le texte de Mannheim, il est tout aussi vrai qu'il admet l'existence d'utopies réactionnaires - la « ruminant nostalgique » de Herder²⁶⁶ par exemple – comme renversement des utopies progressistes.

On peut donc dire que la rationalisation capitaliste porte en soi des formes idéologiques qui à certains moments se chargent de ferments utopistes réactionnaires : il suffit de regarder toute la théorie des appels au concret de la nature ou aux valeurs de la tradition, opposée à l'univers abstrait des systèmes industriels qui, comme l'a écrit Pierre Macherey, en réfléchissant de manière déformée les tendances du développement social, « décourage les efforts de transformer le monde, auxquels elle substitue l'intention d'entretenir avec lui des rapports autant que possible pacifiés, stabilisés, voire même éventuellement figés, en le prenant comme il est²⁶⁷ ». Dans d'autres cas au contraire l'utopie revêt un caractère progressiste.

Le rapport entre utopie et idéologie avait été analysé, d'un point de vue qui demeure toutefois fondamental pour Tafuri, dans les notes de Walter Benjamin sur le rapport entre art et technique. La critique des formes archaïsantes de conscience esthétique, chez Benjamin, est toujours relancée par une appréciation positive de la réduction technique progressive du travail artistique, qui, comme l'a noté Rochlitz, « équivaut à une suppression de l'apparence illusoire » alors que d'autre part la recherche est relancée sur les « fantasmagories engendrées par la société marchande²⁶⁸ ». De ce point de vue, Tafuri souligne simplement que la réactivation d'anciennes figures de l'utopie hors de leur contexte historique est en soi toujours réactionnaire, comme aussi

²⁶⁴ MANNHEIM K., *Idéologie et Utopie*, cit., p. 167.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁶⁶ MACHEREY P., *De l'utopie!*, cit., p. 48.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁶⁸ ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 196.

la réémergence, à chaque tournant critique de la rationalisation capitaliste, d'attitudes essentialistes, empathiques, abstraitement opposées à l'univers de la marchandisation. *Mystificateur*, donc, tel est l'usage inconscient de ces évasions récurrentes, comme si elles étaient des *alternatives* au cours implicite de la civilisation industrielle. Rien d'autre.

Comme on le sait, par ailleurs, l'analyse de Mannheim procède par tableaux ou figures de l'utopie qui mesurent des intervalles plus ou moins vastes par rapport à l'histoire concrète. À partir de l'esprit chiliastique et messianique où l'on trouve encore à l'œuvre la plus grande distance avec la réalité, Mannheim active un mouvement dialectique qui travaille sur cet écart pour le réduire progressivement. Bien que toujours dirigées vers cette *tension* entre préfiguration et réalité, toutes les figures de l'utopie identifiées par Mannheim conservent au fond un caractère commun : le projet prétentieux de « soumettre l'actualité de ce qui existe présentement au primat de normes de perfection dont il est finalement indifférent qu'elles appartiennent à l'avenir ou au passé²⁶⁹ ». L'utopie pour cette raison est d'un côté opposée à tout quiétisme intellectuel mais de l'autre est toujours en contradiction avec elle-même : en cela qu'elle essaie de ne pas séparer la recherche d'une solution parfaite des contradictions réelles (littéralement *absolue*) avec la nécessité d'entrer dans les formes de déploiement temporel et historique qui sont en revanche, en soi, toujours dynamiques et ouvertes. Ce n'est pas un hasard si le caractère nécessairement dystonique du rapport utopie-réalité, analysé par Mannheim, comporte en dernière instance une transposition tout aussi dystonique et pourtant inévitable des anticipations utopiques en pratiques opérationnelles concrètes qui en démentissent les prémisses. C'est pourquoi Mannheim conclut son analyse, comme l'a encore noté Macherey, en affirmant qu'« au cœur de l'esprit utopique et de ses transformations, se trouvait inscrite la fatalité de sa disparition²⁷⁰ ».

Maintenant, un pareil diagnostic intéresse indubitablement Tafuri. Surtout parce qu'il lui permet, par contraste, d'apprécier toutes ces expériences de travail intellectuelles qui ont renoncé aux « modèles finaux et globaux » pour leurs propres tâches à l'intérieur de l'unique «réalité identifiable» comme significative: la dynamique concrète et profondément tumultueuse déterminée entre *planification* et *développement*²⁷¹. En ce sens, Tafuri souligne qu'au cours de la rationalisation capitaliste, les idéologies de la planification se sont trouvées plus avancées que les utopies culturelles et artistiques, « confinées par conséquence dans le rôle d'arrière-garde institutionnelle du système ». Le problème est là. C'est justement au moment où l'idéologie capitaliste découvre et valorise la démarche structurellement irrationnelle de la réalité, qu'elle « fait

²⁶⁹ MACHEREY P., *De l'Utopie!*, cit., p. 48.

²⁷⁰ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 55.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

raison de toute utopie basée sur l'intégration totale et pacifique de la classe dans les processus de développement» et active un système qui se réalise «à travers les tensions²⁷² ».

Tafuri discerne ainsi un saut dans la production idéologique à la suite duquel la nécessité de préfigurer des moments finaux abstraits dans le cours social est dépassée par une forme de rationalisation qui procède par contradictions toujours renouvelées. Quand le rapport de production change de caractère en finissant en « capital social », dit Tafuri, « les modèles économiques se configurent à partir de la crise et non, abstraitement contre la crise²⁷³ ». Cela change intégralement les termes du conflit entre travail intellectuel et développement capitaliste, et par conséquent la question du projet. Dans un système que passe désormais de crise en crise, le mobile anti-institutionnel ou dystonique du rapport entre utopie et réalité apparaît entièrement absorbé dans le plan et donc privé de toute charge critique.

« On peut déjà entrevoir - écrit Tafuri - que la tâche nouvelle confiée à ce secteur du travail intellectuel [...] est de s'exercer à la divergence : pour qu'une pareille divergence insiste, justement, sur le terrain expérimenté par les institutions idéologiques. Le thème des "contenus alternatifs" des sciences, ou des "moyens alternatifs" d'usage des mêmes sciences est, avant même d'être un slogan raté du départ d'un secteur des organisations politiques de la classe ouvrière, une exigence de frange d'avant-garde du capital. Il ne peut échapper que "culture alternative", "critique opérationnelle" ou "enseignement critique", sont tous des anneaux d'une même chaîne²⁷⁴. »

D'autre part on doit noter que Tafuri n'analyse jamais l'utopie *en général* – et pas non plus les formes idéologiques de manière abstraite. Ce qui l'intéresse ce sont plutôt les fonctions concrètes de l'idéologie et de l'utopie dans l'histoire de l'architecture et dans des passages historiques déterminés. Sa critique entend *défaire* le destin qui semble lier l'architecture contemporaine au rêve de l'« autonomie de la recherche intellectuelle » à travers la récupération des rôles et fonctions détruites par les évolutions de la « division capitaliste du travail²⁷⁵ ». C'est pourquoi il établit un rapport entre utopie et pratiques linguistico-formelles des architectes. Autonomie de la recherche intellectuelle *veut dire* autonomie de la recherche formelle. Les deux univers sont synonymes. L'illusion de l'autonomie des intellectuels s'exprime, selon Tafuri, dans toutes les utopies de la forme comme « projet de récupération de la totalité humaine dans une synthèse idéale, comme connaissance du désordre à travers l'ordre²⁷⁶ ».

Une fois posé ce schéma global, l'historien essaie d'en déterminer la généalogie culturelle avec la plus grande précision possible. En ce sens, par exemple, il conteste l'idée, répandue dans

²⁷² TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *art. cit.*, p. 257.

²⁷³ *Ibid.*, p. 248-249.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 258.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 253.

²⁷⁶ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 47.

le milieu historiographique, que l'urbanisme moderne dérive directement des utopies du dix-neuvième siècle. Entre la pensée de Fourier, Owen, Cabet, Unwin, Geddes, Howard et Stein et le «filon Garnier-Le Corbusier» Tafuri voit plutôt une coupure, au point qu'il écrit: « le chapitre concernant le socialisme utopique et ses propositions de réorganisation urbaine ne peut être traité avec des critères homogènes par rapport à la formation des idéologies du mouvement moderne²⁷⁷ ».

Entre utopie et projet s'ouvre ainsi un sillon, il s'agit en somme de deux *alternatives* à vérifier d'abord séparément et seulement ensuite dans leur interaction: parce que l'une se développe en opposition à la marchandisation des arts et l'autre en revanche dans la tension progressive vers l'intégration technologique. D'autant plus que, selon Tafuri, l'architecture contemporaine se déplace désormais au-delà de la contradiction entre formes idéales-absolues et réalité: son histoire concrète l'a déjà portée à un niveau de connaissance capable de déterminer des espaces critiques du projet à l'intérieur du système de production et du mouvement complet de rationalisation du monde. Un regard historique attentif montre aisément comment, à certains moments, ce sont les expériences architecturales les plus avancées qui ont parcouru ce chemin:

« L'architecture, en tant qu'elle est directement liée à la réalité productive, n'est pas seulement la première à accepter, avec une rigoureuse lucidité, les conséquences de sa marchandisation déjà advenue: en partant de ses problèmes spécifiques, l'architecture moderne, dans son ensemble, est en mesure d'élaborer, avant même que les mécanismes et les théories de l'Économie Politique n'en fournissent les instruments d'exécution, un climat idéologique tendu pour intégrer complètement le *design*, à tous les niveaux d'intervention, à l'intérieur d'un projet objectivement tourné vers les réorganisations de la production, de la distribution et de la consommation de la nouvelle ville capitaliste²⁷⁸. »

C'est pourquoi le fait que, au milieu des années 1970, quelques architectes pensent pouvoir résoudre le « débat angoissant du mouvement moderne de 1935 à nos jours » à travers une récupération de l'« idéologie de la forme », semble à Tafuri un contresens historique, sinon « quelque chose d'inexplicable ». L'histoire de l'architecture moderne est essentiellement l'histoire d'une discipline intégrée, tandis que la récupération de la *fonction utopique de la forme* comporte l'abandon de toute « vocation réaliste et la plus sourde indifférence face aux instances plus générales de rationalisation des villes et des territoires ». Indifférence qui se manifeste en se repliant « sur le second pôle de la dialectique de la culture bourgeoise »: de l'ordre comme objectif à poursuivre abstraitement à la « récupération du chaos », à la « sublimation du désordre », à la

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 45 note 23.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 47-48.

réduction de l'architecture en « contemplation de cette angoisse que le Constructivisme semblait avoir vaincu à jamais²⁷⁹ ».

Dialectique des avant-gardes intellectuelles

À partir de ces considérations, ensuite, le sens dans lequel Tafuri utilise le schéma de Mannheim doit être clarifié ultérieurement. Parce qu'en effet la référence à *Idéologie et Utopie*, tant dans *Contropiano* que dans le volume de 1973, est plutôt marginale et éventuellement *critique*. Mannheim est toujours cité aux côtés de Pareto, Weber, Scheler, Keynes et Schumpeter, comme exemple d'un tournant de la pensée bourgeoise qui abandonne toute instance inutilement opposée « au décollage d'une rationalisation globale de l'univers productif et de sa domination sociale²⁸⁰ ». Toutefois Tafuri considère Mannheim encore en *retard* sur le climat intellectuel de son époque. C'est pourquoi tout en appréciant « la théorie de l'utopie comme tendance en soi irréalisable²⁸¹ », il la considère par d'autres aspects comme totalement « mystifiée²⁸² ».

« La contradiction- écrit Tafuri – qui existe encore dans la pensée de Mannheim – l'utopie comme modèle entièrement tombé dans la dynamique réelle des processus politico-économiques, et son caractère d'anticipation expérimentale projetée dans le futur -est dans le climat de tout le travail intellectuel d'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle. Mais avec Keynes et Weber la voie est déjà tracée. L'utopie doit travailler sur le terrain de la programmation, doit abandonner le terrain de son idéologie générale. Mannheim exprime la conscience d'un écart [...] entre la rationalité du projet, ses instruments de mise en œuvre et la conscience sociale de la nécessité du développement. Mais il travaille lui aussi à l'intérieur de l'hypothèse wébérienne [...] de rendre scientifique le contrôle politique sur la dynamique du système. De cette manière le désenchantement wébérien, sa négation de la valeur comme étalon du jugement se pose vraiment – comme l'a fait remarquer Cacciari avec acuité – comme ultime conséquence de l'affirmation nietzschéenne du sujet, négative et scandaleuse²⁸³. »

L'utopie comme *projection du présent dans un futur possible* n'a jamais intéressé Tafuri²⁸⁴. Les utopies sont chez Tafuri plutôt des *paradigmes* qui représentent des fonctions culturelles spécifiques dans un système historiquement donné. La question utopique réside dans sa relation à la politique d'un part et aux puissances intellectuelles de l'autre, là où *utopiquement* on songe d'élider la dimension conflictuelle, les discontinuités et les crises qui conforment aussi bien la

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 125.

²⁸⁰ TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *art. cit.*, p. 242.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 243, note 3.

²⁸² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.*, p. 51.

²⁸³ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁴ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, *cit.*, p. 85. cf. TAFURI M., Razionalismo critico e nuovo utopismo, *art. cit.*, p. 22-25.

connaissance scientifique que la structure économique-politique de la société²⁸⁵. Tafuri interroge donc la fonction utopique dans sa nécessité historique: autrement dit là où le projet *ne peut que se donner* sous forme dystonique par rapport aux conditions institutionnelles et économiques encore immatures. Pour le reste, c'est plutôt la *Wertfreiheit wébérienne*, à laquelle même Mannheim n'est pas indifférent, qui compte: cette révolution générale des formes de la pensée qui, comme l'a remarqué Michael Löwy, d'une part permet l'intervention sur l'*ordre réel des choses*, traduisant la connaissance en puissance bureaucratique et administrative, en organisation de fonctions de développement; et d'autre part cependant, sans aucune référence aux luttes prolétaires, reste « sensible aux contradictions et limites de la rationalité moderne, telle qu'elle se manifeste dans l'économie capitaliste et dans l'administration bureaucratiques²⁸⁶ ».

Dans un article important, généralement oublié par la critique, Luciano Ferrari Bravo a remarqué que l'utopie chez Tafuri peut être génériquement définie comme une figure de la pensée qui dessine, de manière contournée et déformée, « le revers, le double ou quoi qu'il en soit la modification » d'une structure sociale donnée²⁸⁷. L'article de Ferrari Bravo est particulièrement intéressant parce qu'il s'agit de la transcription d'une conférence que l'auteur a tenu en mai 1974 au siège de l'*Associazione Disegno Industriale* de Milan, à la demande de Guido Bianchini et Paolo Deganello, ce dernier étant parmi les fondateurs d'*Archizoom Associati*: il restitue ainsi un moment singulier de rencontre entre milieux politiques, groupes radicaux d'architecture et les thèmes traités par Tafuri. C'est comme si l'auteur, sur la base des analyses tafuriennes, invitait les jeunes architectes et *designers* milanais à se poser critiqueusement une série de questions: existe-t-il encore un espace critique pour l'utopie? Et par conséquent: est-il possible, dans l'Italie des années 70, d'adopter des attitudes néo-avant-gardistes?

« Les explosions de pensée utopique - dit Ferrari Bravo - sont liées en général à une situation historique de défaite » et c'est pourquoi elles cherchent « une délimitation de l'organisation sociale qui n'est jamais absolument autre par rapport à l'état des choses présent ». Les *utopies* ont donc, selon Ferrari Bravo, un double caractère: elles sont *toujours fondées sur un concret historique social* et toutefois *limitées* quant à leur portée critique. La notation est toute autre que marginale, parce qu'elle comporte une actualisation politique immédiate de l'analyse. Les utopies - en ce cas avant tout les utopies politiques - ne peuvent être réduites à des « imaginations privées d'accointance avec la réalité²⁸⁸ ». Précisément parce qu'elles émergent là où les conditions générales de la société bourgeoise ne permettent pas les innovations qui pourtant

²⁸⁵ Sur ces thèmes voir aussi CACCIARI M., *Grandezza e tramonto dell'utopia*, dans CACCIARI M., PRODI P., *Occidente senza utopia*, Bologna, Il Mulino, 2016.

²⁸⁶ LÖWY M., *La cage d'acier. Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, 2013, p. 42.

²⁸⁷ FERRARI BRAVO L., *Utopia Progetto. Loro possibilità e rapporti*, dans *Quaderni del Progetto*, 1, 1974, p. 61.

²⁸⁸ *Ibidem*.

peuvent être représentées sur le plan idéal ou culturel, elles sont au contraire traversées par des éléments de *réalisme* radical et pourvoient à leurs fonctions historiques concrètes. Toutefois, de telles fonctions ne peuvent en rien être réduites à l'expression générique d'instances de libération ou d'antagonisme par rapport à l'ordre constitué.

« Bien sûr - dit Ferrari Bravo – des lectures absolument "contestataires" sont possibles et elles ont été faites, résolument très joyeuses, de Fourier comme précurseur de 68, comme expression tout-court d'une instance de libération, de refus et de critique du système des besoins tel qu'il est imposé par le progrès de la société capitaliste. Mais il s'agit de lectures très équivoques politiquement, et historiquement incorrectes. [...] Il y a autrement dit une capacité de la part de cette pensée apparemment utopique à prévoir, à anticiper, à proposer aussi des solutions ou à préfigurer des routes des parcours de solution qui se réalisent ensuite dans la tendance du moment²⁸⁹. »

Comme on le voit, le point de vue se déplace ici de la représentation idéale-abstraite de l'utopie à la définition de son fonctionnement historico-réel, en inscrivant ainsi la dialectique dans le cours des formes idéologiques de la culture bourgeoise. Cela comporte, évidemment, le renversement complet de l'usage courant que l'on fait de la notion d'*utopie*. La thèse de Ferrari Bravo sur les utopies politiques est, en effet, la même qu'utilise Manfredo Tafuri quand il inscrit les avant-gardes du début du vingtième siècle dans la structure fondamentale de la pensée bourgeoise-réformiste:

« En ce qui concerne l'arc historique de la civilisation bourgeoise - écrit Ferrari Bravo – les effets progressistes de la pensée utopique vont exclusivement et toujours dans le sens du progrès *capitaliste*. La pensée utopique du milieu de la situation bourgeoise est toujours utopie du développement capitaliste [...] autrement dit préfiguration d'une organisation réformée [...] du développement capitaliste. Et d'autre part [...] il est toujours destiné [...] à expérimenter sa réelle inefficience, son échec, [...] dans la mesure où l'anticipation offerte par la pensée utopique est concrètement réalisée par le développement capitaliste²⁹⁰. »

Les utopies ne produisent des effets positifs que dans le sens du progrès *capitaliste*, précisément parce qu'elles ne sont pas des fuites imaginaires de la réalité ou des pensées d'un développement alternatif désincarné et possible. Qu'on regarde avant tout vers le cycle de pensée utopique pré-marxien. La lecture invétérée qu'un certain marxisme orthodoxe a donné des utopies des Saint-Simon, Fourier, Proudhon, Owen, Hogkings et Thomson, comme *imagination sans effet*, doit être dépassée à travers un travail de minutieuse contextualisation historique. En général cela permet d'enlever à l'utopie son caractère absolu, de l'arracher à l'abstraction et d'en

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 64-66.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

considérer les figures comme des préfigurations relatives à des tendances réelles du développement du capital. Cela signifie plus particulièrement ancrer les utopies dans des couches sociales déterminées, antécédents d'un degré déterminé de développement et résistantes à cela. Une analyse déjà anticipée par Massimo Cacciari dans *Contropiano*: toutes les utopies, écrit-il en 1970, sont liées *ab origine* « à une articulation de classe pas encore violemment restructurée par la généralisation des processus de mécanisation et des rapports de capitalistes de production²⁹¹ ». Le *double caractère* de l'utopie, toujours critique et apologétique du développement, revêt ici une détermination concrète. Comme dit Tafuri lui-même, l'utopie est *antibourgeoise parce qu'interclassiste*²⁹².

Insistons donc un instant sur ce double caractère. Si l'on considère les utopies politiques socialistes, par exemple, on voit bien qu'il ne s'agit en rien de fuites de l'existant. Au contraire, Saint-Simon et Fourier²⁹³ développent une polémique absolument réaliste contre le libéralisme de Jean-Baptiste Say. La théorie de Say représente la dernière image universalisante du système économique capitaliste en termes d'« harmonie créée » et c'est pourquoi il est incapable de reconnaître « les contradictions de classe que le développement produit²⁹⁴ ». Saint-Simon et Fourier *voient* la limite fondamentale de cette théorie et démontrent que l'équilibre entre l'offre et la demande peut seulement découler de la conformation coercitive « de toute la société à la *ratio* productive²⁹⁵ », y compris la « structure humaine du besoin » qui doit se plier à l'impératif de la « production et de la productivité²⁹⁶ ». La *rationalisation du cycle productif et la rationalisation des rapports sociaux* sont de ce fait clairement identifiées comme objectifs de réforme. En agissant ainsi, cependant, on interprète une nécessité réelle de la tendance à la subsumption de la société dans les rapports capitalistes de production. La situation n'est pas différente dans la polémique contre l'argent de Proudhon: là où, note Ferrari Bravo, une fois séparées la production et la circulation, on anticipe « l'hégémonie du capital financier que Marx analysera au moment de la Commune ». De la même manière, les polémiques d'Owen et de la gauche ricardienne contre le capital improductif valent comme un formidable stimulus pour la mise à jour organisationnelle du capital industriel anglais qui « au cours du 19^{ème} siècle détruit complètement cette composition de classe fondamentalement artisanale, manufacturière sur laquelle toute la pensée de l'utopisme est fondamentalement centrée²⁹⁷ ». Dans aucun de ces cas l'utopie n'est rêve, imagination ou évasion de la réalité.

²⁹¹ CACCIARI M., Utopia e socialismo, dans *Contropiano*, 3, 1970, p. 579.

²⁹² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 78.

²⁹³ Sur Saint-Simon et Fourier cf. RICOEUR P., *L'idéologie et l'utopie*, cit., p. 375-412 et MACHEREY P., *De l'Utopie!*, cit., p. 303-488; sur Owen ABENSOUR M., *Lire Owen*, dans *L'histoire de l'utopie et le destin de sa critique*, cit., p. 113-137.

²⁹⁴ CACCIARI M., Utopia e socialismo, art. cit., p. 563.

²⁹⁵ FERRARI BRAVO L., Utopia e progetto, art. cit., p. 63.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

« En d'autres termes - écrit Ferrari Bravo – le socialisme utopique doit être lu comme une pensée qui naît de la situation d'une composition de classe donnée, qui est la composition de la manufacture dans la première moitié du 19ème siècle, où prévalent encore les éléments de l'artisanat ou quoi qu'il en soit de la manufacture sur une base encore humaine au fond (humaine dans le sens vraiment littéral du terme, basé autrement dit sur les capacités de travail de l'homme) et tend à dépasser les éléments de rupture que le capitalisme a introduit dans ce contexte, mais de les dépasser dans le sens d'une recomposition capitaliste plus mûre²⁹⁸ »

L'utopie fonctionne comme *réaction par avance*. Elle voit et anticipe les tendances réelles auxquelles elle essaie de résister. Son déroulement historique est ainsi toujours nécessairement paradoxal. D'une part elle exprime des formes *vétustes de composition de classe*. D'autre part pourtant elle montre la nécessité de briser la contradiction entre forces productives et rapports de production souvent en retard sur moment historique donné. Sur *Contropiano* ce point avait été élargi dans une configuration historique spécifique. Dans l'histoire, cette dialectique a un nom : elle s'appelle *Sozialismus*. « Toute la grande tradition socialiste », a écrit Massimo Cacciari, est scindée entre l'*idéologie dérivée des formes dépassées du travail* et un « vaste projet de réorganisation productive et institutionnelle, *au nom du développement*²⁹⁹ ». Le socialisme est toujours utopique dans la mesure où il oppose le travail aux distorsions du marché : « Tout le système - écrit Cacciari – devra tourner autour de l'objectif de placer le travail comme Valeur suprême, de le défendre et de l'indemniser de toutes les manières³⁰⁰ ».

La thèse socialiste, en effet, se déroule unilatéralement à l'intérieur de lois formelles du développement, c'est seulement *en elles* qu'elle fonctionne. La lutte politique pour le *travail*, dans l'hypothèse utopique, consiste dans la « libération du développement de tous les empêchements patronaux », alors qu'au contraire, remarque Cacciari, « on ne soupçonne même pas que cette fonction du travail commandé par le capital finisse par mettre en crise le modèle théorique classique de la valeur³⁰¹ ». L'*effet réactionnaire* de toute la pensée utopique, consiste donc dans cette idéologie du *travail* qui préfigure les tendances spécifiques du développement capitaliste en les projetant cependant vers un moment final de résolution où toutes ses aspérités et toutes ses contradictions se perdent. L'intervention de Cacciari élargit ensuite l'hypothèse, en identifiant trois stades historiques de cette philosophie sociale. Les utopies pré-marxistes, puis le socialisme réformiste et enfin le *Linkskommunismus et la théorie des conseils ouvriers* de la république de Weimar:

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

²⁹⁹ CACCIARI M., *Utopia e socialismo*, *art. cit.*, p. 565.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 570.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 571.

« Mieux - précise Cacciari - le *Linkskommunismus* est, si possible plus encore que le *Sozialismus* affecté par cette perspective naturelle-réactionnaire [...]. Libérer le travail de l'irrationalité du système, humaniser le travail, le placer à mesure universelle de la valeur, l'affirmer comme son unique source, [...] il élabore des modèles positifs de réorganisation du travail, de nouvelles et plus efficaces formes d'idéologie du travail. C'est dans la tradition du *Linkskommunismus* que mûrit le thème qui conclut la théorie socialiste et en exprime toute la logique, autrement dit le thème autogestionnaire³⁰² »

L'idéologie du travail est « projet d'élimination du caractère conflictuel que le développement crée », « organisation sociale parfaitement rationnelle³⁰³ », reproduction « morale » du prolétariat comme « image de l'Humanité »³⁰⁴. Une telle ambiguïté fondamentale n'est pas non plus résolue « quand le travail n'exprimera plus ces qualités autour desquelles tournait l'organisation industrielle des premières décennies du siècle³⁰⁵ ». L'argument est le suivant: la rationalisation capitaliste est synonyme de massification du travail contre ses avant-gardes qualifiées. Cela signifie, concrètement, organisation instrumentale de la société entière, « aliénation originaire » du travail et des moyens de production, rupture de tous les « cercles sociaux organiques de la *Gemeinschaft*³⁰⁶ ». Contre ce processus *réel*, social-démocratie et *Linkskommunismus* montent une théorie tout à fait « abstraite par son contenu de classe, par sa situation historique précise³⁰⁷ »: pure *philosophie* qui récupère la *raison des Lumières* pour la réaliser en traduisant l'individualisme bourgeois en humanité, le socialisme en communauté de sujets et le prolétariat en porte-étendard de ses propres idéaux³⁰⁸.

Il vit dans cette hypothèse une idée du cycle économique et de l'échange des marchandises, comme données naturelles, immuables, spontanées, seulement dénaturées par le capitalisme. Toutes les variantes du socialisme utopique - comme aussi du réformisme social-démocrate - sont pour cela destinées à expérimenter leur propre inefficacité. Elles poussent en avant le temps historique mais « en regardant derrière, pour reconquérir une dimension humaine du travail³⁰⁹ ». Une approche que Cacciari veut renverser: le problème c'est le « *dépassement des avant-gardes*, et *non* le dépassement de la massification des rapports de production³¹⁰ ».

Or, le même mouvement se retrouve, projeté sous des formes culturelles, dans le cycle des avant-gardes artistiques de la première partie du vingtième siècle. *Réaction qui anticipe sur le développement, appel à la récupération de la valeur humaine du travail, sauvegarde jusqu'au paradoxe des rôles désormais dépassés du travail intellectuel ou de la fonction de l'artiste* reflètent parfaitement « la position que

³⁰² *Ibid.*, p. 574.

³⁰³ *Ibid.*, p. 565.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 571.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 579.

³⁰⁶ CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, cit., p. 120.

³⁰⁷ CACCIARI M., *Utopia e socialismo*, art. cit., p. 579.

³⁰⁸ CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, cit., p. 117.

³⁰⁹ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto*, art. cit., p. 67.

³¹⁰ CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, cit., p. 94.

les avant-gardes historiques assument dans le cycle complet : position de défense et survie, dont les conditions ne peuvent qu'être dictées par les échéances et par les rythmes de la *Rationalisierung* capitaliste³¹¹ ». De ce point de vue, dira Tafuri, « il n'existe pas d'écrit relatif à la mécanisation de l'univers qui ne laisse pas stupéfaits dès lors qu'on confronte ces manifestes littéraires, artistiques, cinématographiques, avec les fins qu'ils semblent se donner³¹² ».

« La prolétarianisation générale - écrit Nicola Licciardello dans le premier numéro de *Contropiano* - reste le dernier grand substrat de l'apparence unitaire de la condition humaine : une maudite ironie de la société capitaliste, la condamnation à une distance irrémédiable de la prolétarianisation *réelle*, dans le moment justement où une prolétarianisation formelle est en action. Quand toute la société apparaît modelée sur l'usine [...] on découvre que celle-ci est une forme qui répugne à la pensée : qu'il doit toujours chercher, au-delà de lui-même, un matériel différent et vivre pour ce différent. Il est même disposé au sacrifice de soi pour cela, à se considérer comme marchandise en circulation, fonction pure dans la circulation des marchandises³¹³. »

Les appels à la *prolétarianisation universelle*, à se faire machine, à être productifs, à l'art pour tous, sont les extrêmes manifestations d'une totalité irrémédiablement perdue. D'autre part pourtant ici la différence entre la *prolétarianisation formelle* et la *prolétarianisation réelle* doit être appréciée : parce qu'elle permet à Tafuri de relever l'extrême complexité du cycle des avant-gardes historiques, qui arrivent jusqu'à pressentir la nécessaire solution politique du travail artistique.

Architecture comme travail

Tout le cycle avant-gardiste est traversé par le contraste entre des couches *pré-existantes* au développement et une tendance à la rationalisation des ses forces. On se contentera ici de citer l'anticapitalisme réactionnaire de Tönnies : « une tentative - dit Ferrari Bravo - de lire le développement du point de vue de l'opposition entre [...] l'ensemble des rapports organiques, traditionnels, éclipsés par le passé et [...] la suite de rapports abstraits, au sens de brisés historiquement, séparés par le vieil organicisme ». Ce moment est en partie assumé par l'humanisme avant-gardiste, il est vrai. Et pourtant c'est exactement contre ce système, que se déchaîne « toute la radicalité de la pensée négative » - de Nietzsche à Weber - et se détermine la « nécessité de passer à travers une destruction radicale » de tout résidu organiciste pour pouvoir « recommencer à mettre en projet le développement³¹⁴ ». Dans les avant-gardes historiques coexistent donc un aspect progressiste - la *tabula rasa* - et un réactionnaire - la *recomposition idéale du*

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p.70.

³¹³ LICCIARDELLO N., Proletarizzazione e utopia, dans *Contropiano*, 1, 1968, p. 109.

³¹⁴ FERRARI BRAVO L., Utopia e progetto, art. cit., p. 67-68.

travail comme mission humaine. Soyons clairs: il ne s'agit pas ici de schémas abstraits en soi positifs ou négatifs. Mais de mouvements progressistes ou réactionnaires toujours par rapport à la condition historique spécifique du travail dans le développement capitaliste.

« Je veux dire - explique Ferrari Bravo – le même passage complètement négatif, ce "rester contre" le négatif, cette rupture définitive avec la tradition de la dialectique hégélienne, que Nietzsche représente dans la pensée occidentale, vous, selon moi, vous la retrouvez entièrement dans toute l'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle. Mais Tafuri a vraiment raison de ce point de vue selon moi. C'est-à-dire que la radicalité de la rupture est nécessaire à la reconstruction³¹⁵ »

Après la négation de toute nostalgie réactionnaire, après l'anticapitalisme romantique de Tönnies, il y a Nietzsche et Weber. Les avant-gardes historiques essaient d'assurer *l'apparente unité de la condition humaine* à travers « un travail intellectuel qui se sauve seulement à l'instant où il dévaste ses propres fondations³¹⁶ ». *Après*, seulement après et face à la crise de ce programme, vient la *reconstruction*. *Après*, seulement après, vient le *projet d'architecture* comme méthode pour travailler à l'intérieur du développement capitaliste, la massification des rapports sociaux, l'anonymat des métropoles. C'est pourquoi, il est impossible, antihistorique, inutile, de proposer à nouveau une ligne de pensée utopico-avant-gardiste comme hypothèse critique. Les avant-gardes historiques, dit Tafuri, annoncent que *de l'informe* et du *chaotique* sont extraites « toutes les valeurs progressistes », où exercer l'« exigence d'un contrôle programmé des nouvelles forces libérées par l'univers technologique³¹⁷ ». *Chaos et ordre* deviennent les deux pôles *théoriques* entre lesquels se jouent les valeurs de la nouvelle ville capitaliste. Ensuite pourtant, « en renversant sur eux-mêmes » la tendance capitaliste, ces mouvements artistiques essaient de trouver le moyen de « perpétuer les disciplines intellectuelles³¹⁸ ».

« C'est à cet instant - écrit Tafuri – que l'architecture peut entrer en lice en absorbant et en dépassant toutes les instances des avant-gardes historiques : en les remettant en question, aussi, étant donné qu'elle est la seule en mesure de donner des réponses réelles aux exigences posées par le cubisme, par le futurisme, par Dada, De Stijl, le constructivisme international³¹⁹. »

Aux utopies spatiales, à la recherche formelle des avant-gardes succède une *approche nouvelle* incarnée par le Mouvement Moderne: de l'art à l'architecture, autrement dit des utopies des formes aux pratiques opérationnelles. Rien moins qu' *utopique*, le rationalisme architectural

³¹⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

³¹⁶ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, note 46, p. 70.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

traduit plutôt le criticisme et le caractère problématique de la culture bourgeoise dans un projet d'adhésion à la réalité. Le cycle des avant-gardes se ferme vraiment *définitivement* entre la formulation du *Plan Voisin* de Le Corbusier et la réforme du Bauhaus, quand *architecture et design* sont complètement absorbés par l'objectif de la « réorganisation planifiée de la production du bâtiment et de la ville comme organisme producteur ». Dans cette histoire, écrite en caractères d'acier, « l'idéologie architecturale se précise [...] acceptant avec une lucide objectivité [...] la fonction purement technique de l'intellectuel, énoncée de façon apocalyptique par les avant-gardes³²⁰ ». L'architecture travaille à l'intérieur de la « reconnaissance totale, complète, sans aucune nostalgie de la rationalisation capitaliste³²¹ ». Ici une nouvelle limite du discours de l'architecture émerge:

« Le plan capitaliste - écrit encore Ferrari Bravo – sera une chose complètement différente, beaucoup plus dure, moins organique, mais opérationnelle, que ce que prétend l'idéologie du plan qui prédomine comme revers idéologique la pensée utopique de l'avant-garde [...]. Mais cela signifie aussi qu'après le cycle de l'avant-garde du vingtième siècle, une proposition utopique qui ne soit pas divertissement ou pure évasion n'est en réalité plus possible. L'utopie [...] a historiquement démontré qu'elle peut seulement fonctionner sur le terrain de la direction du développement capitaliste [...] mais à l'intérieur de cela il ne lui reste qu'une fonction inutilement décorative³²². »

Que reste-t-il alors au travail culturel « du point de vue de la critique ouvrière du développement³²³ »? Se demande Ferrari Bravo. Et il répond: il ne reste qu'à articuler une *analyse spécifique* des aspects utopiques ou idéologiques de la planification. Il ne reste qu'à en identifier les limites internes, produites par la nécessité rationnelle de son mécanisme. C'est pourquoi Tafuri écrira: il n'existe pas une architecture de classe, mais seulement une critique de classe de l'idéologie architecturale. Mépris pour l'architecture contemporaine? Non. Dans le long *détour* que Tafuri consacre au surgissement de l'idéologie urbaine, puis aux utopies avant-gardistes et encore aux idéologies du plan qui informent le mouvement moderne, le texte n'a jamais de tons méprisants³²⁴. Au contraire, pour paraphraser Brecht³²⁵, on pourrait dire que *Progetto e Utopia* est un essai d'exploration dédié à la *grandeur et à la décadence de l'architecture rationnelle, vu au travers du prisme de la grandeur et de la décadence de l'utopie avant-gardiste*. Une entreprise qui a une valeur de connaissance plus générale, parce que la dialectique des avant-gardes, la crise des utopies, les

³²⁰ *Ibid.*, p. 92.

³²¹ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto*, *art. cit.*, p. 69.

³²² *Ibid.*, p. 71.

³²³ *Ibid.*, p. 68.

³²⁴ Cf. COHEN J. L., *Experimental Architecture and Radical History*, dans *Being Manfredo Tafuri*, *cit.*, p. 42-47;

³²⁵ Sur Brecht et l'utopie cf. MACHEREY P., *De l'Utopie!*, *cit.*, p.516-556.

aventures de la raison architecturale sont plongées dans un jeu social qui se trouve lui-même *entre grandeur et décadence du modernisme*. Avec une suite de conséquences.

En premier lieu, Tafuri refuse tout élan moraliste en optant pour un style désenchanté qui ramène tout à l'analyse politique de façon à remettre en question *les formes et les enjeux du travail architectural* dans un moment historique où la société qui en constitue à la fois le cadre et l'objectif fondamental est traversée par de puissantes transformations. En insistant sur le caractère concret des utopies, Tafuri met en branle un puissant renversement dialectique, qui dévoile le côté obscur du programme d'avant-garde et les profondes contradictions qui le traversent, en démontrant que toute préfiguration réformée des tendances capitalistes est historiquement aussi importante que vouée à l'échec. Tafuri et les néo-avant-gardes italiennes s'étaient donc accordées sur la base d'un malentendu : pour les premières, l'architecture était destinée à s'intégrer dans la société du spectacle dont elles renforçaient la cohérence, sous la responsabilité de l'appel à la *pop-art* et au *design*. Alors que pour Tafuri, il s'agissait, de subvertir le spectacle de l'architecture en l'empêchant de se refermer sur sa propre logique artistique interne, donc de rouvrir l'architecture sur la scène réelle du monde.

« L'utopie - écrit Macherey - a été impuissante à tenir ses promesses, tout simplement parce qu'elle n'a pas remis en question sur le fond les mécanismes sur lesquels repose le fonctionnement du monde social réel : c'est pourquoi l'ordre nouveau qu'elle a prétendu instaurer a été aussi facilement récupéré par les fauteurs du désordre auquel elle cherchait à remédier. La leçon de l'expérience utopique est donc négative, ce qui signifie que tout est à reprendre sur de nouvelles bases. Mais alors, comment dépasser ce stade ?³²⁶ »

³²⁶ Macherey P., *De l'Utopie!*, cit., p. 554-555.

TROISIEME PARTIE

Projet et Utopie

Travail intellectuel et développement capitaliste

Dans un texte clé pour 1968 en Europe³²⁷, Hans Jürgen Krahl, élève d'Adorno, soulignait la nécessité de repenser les formes d'intelligence scientifique à la lumière des transformations advenues dans les métropoles industrielles du capitalisme tardif. Selon Krahl « la traduction systématique de la science en un système de machines et la tendance à l'automatisation » modifient le schéma de la rationalisation capitaliste, en rendant manifeste « la totalité du travail abstrait » autrement dit la transformation qualitative de la production « de produit immédiat du travailleur individuel en produit social, en produit commun d'un travailleur complet c'est-à-dire d'un personnel de travail combiné³²⁸ ». Ce processus renverse les formes et les méthodes de l'élaboration de la connaissance et *donc* transforme en racine les catégories sociales qui en sont les protagonistes. En particulier, dit Krahl, « le travail intellectuel ne peut plus être considéré comme simple reflet, idéalement transfiguré, du travail abstrait » et donc il perd cette caractéristique de « conscience émancipatrice antiautoritaire » qui en avait distingué l'histoire:

« Les composants de l'intelligentsia scientifique - écrit Krahl - ne peuvent plus s'entendre, dans le sens de la bourgeoisie éclairée, comme des possédants pour ainsi dire intelligibles de la *Kultur*, comme des producteurs de rang supérieur, de rang métaphysique -et cela vaut aussi pour les sciences qui ne produisent pas, qui n'échappent pas au processus de transformation technologique. C'est justement cette situation [...] qui explique l'attitude petite-bourgeoise prise dès le début par la conscience d'émancipation anti-autoritaire. Le souvenir nostalgique de contenus émancipateurs de la bourgeoisie révolutionnaire et du juste échange a provoqué [...] une peur réactionnaire pour l'expropriation technologique de leur possession intelligible de la culture bourgeoise. Tandis que l'intelligence technique revêt des formes de conscience totalement anhistorique, l'intelligentsia humaniste pleure la perte de sa propriété fictive de la culture bourgeoise dont elle connaît le crépuscule irrévocable³²⁹ »

Si nous reprenons ici ce long extrait de Krahl, ce n'est pas parce qu'il fait partie des références de Tafuri. Au contraire, comme nous l'avons vu, tout le groupe de *Contropiano* - sauf

³²⁷ KRAHL H. J., *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution*, Frankfurt am Main, Neue-Kritik, 1971, trad. it. 1973, *Costituzione e lotta di classe*, Milano Jaka Book et 1998, *Attualità della rivoluzione*, Rome, Manifestolibri.

³²⁸ KRAHL H. J., *Costituzione e lotta di classe*, cit., p. 135.

³²⁹ *Ibid.*, p. 149-150.

Toni Negri - était traversé par une forte polémique contre la pensée de 1968. Toutefois Krahl rend bien la globalité du problème auquel Tafuri est confronté. En particulier, tant dans les articles publiés sur la revue et ensuite dans la synthèse de *Progetto e Utopia*, il s'agit de la nécessité d'inverser le caractère anhistorique de l'intelligence technique en sens historico-critique de sa condition et d'éradiquer *la peur de l'expropriation* qui traverse la pensée humaniste. Demandons-nous alors : quel rapport entretiennent les nombreuses résultantes de ce discours avec la crise des arts modernes et de l'architecture elle-même ? Que se passe-t-il quand le lien entre autonomie subjective et hétéronomie du système politique se déplace vers le problème du projet et de l'œuvre architecturale ? En quels termes est-il possible de penser une forme relative d'autonomie face à l'extension de la marchandisation sur l'ensemble social qui a pris consistance avec la métropole industrielle ?

L'autonomie de l'artiste est désormais réduite à un « souvenir nostalgique » tandis que le « travail intellectuel – écrit Krahl – est toujours plus frappé par le malheur d'être productif et, d'autre part, dans la mesure où on peut le traduire en technique, il est uniformisé aux normes de la valeur, de manière toujours plus adaptée au capital³³⁰ ». Or, selon Tafuri, tout l'art du premier vingtième siècle - les avant-gardes historiques en particulier – est dominé par une telle thématique : « L'expérience subjective - écrit-il - est fondée à partir de la reconnaissance de son impuissance face aux objets que le sujet lui-même a créés et qui se présentent à lui comme étrangers³³¹ ». Comprendre Tafuri signifie saisir ce thème avant tout du côté du style de rationalité qu'il propose aux architectes. Il s'agit d'une approche par bien des aspects équivalente à celle qu'Argan avait déjà essayé de mettre en place en dénonçant la totale fétichisation des pratiques artistiques, dans son *Progetto e Destino*.

Tafuri redéfinit toutefois le thème arganien, à partir d'une analyse générale du travail intellectuel pris dans la phénoménologie du développement capitaliste. Dans la métropole, qui est figure de proue d'un tel développement, *l'organisation* devient « le terrain spécifique sur lequel l'intellectuel peut fonder ses propres instances de rachat et de survie³³² ». Et c'est justement ici, selon Tafuri, la limite des positions réformistes en architecture, Argan et Zevi compris: une telle tâche ne peut avoir lieu si elle est dominée par le problème de la liberté subjective de l'artiste - « ultime préfiguration du *Geist* bourgeois³³³ » - sans retomber dans les apories de l'esthétique romantique. Et il ne suffit pas non plus, selon Tafuri, « d'anticiper avec un choix subjectif » le moment où le travail intellectuel se transforme en « travail technico- productif » pour « gérer les

³³⁰ *Ibid.*, p. 148.

³³¹ TAFURI M., *Il socialismo avanzato e la crisi delle avanguardie*, dans TAFURI M., ASOR ROSA A., CASSETTI B., CIUCCI G., DAL CO F., DE MICHELIS, M., DI LEO R., JUNGHANN K., OORTHUYNS G., PROCHAZKA V., SCHMIDT H., *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937, il contributo degli architetti europei*, Rome, Officina, 1971, p. 50-51.

³³² *Ibid.*, p. 58.

³³³ *Ibid.*, p. 63.

modes de sa propre prolétarianisation » et « maintenir inaltéré son rôle de conscience du monde, d'anticipateur prophétique, de gestionnaire des fins morales de l'humanité ». L'exigence de Tafuri est bien plus radicale: il s'agit de sortir du système de pensée qui a imaginé l'architecte comme idéologue social. Il s'agit de penser autrement l'architecture, même au prix de la considérer comme une discipline qui a fait son temps. « Plus l'architecture se sauve comme discipline - écrit Tafuri – plus elle tente la sauvegarde de son rôle institutionnel, plus elle est obligée de se distancer de l'organisation même qu'elle tend à préfigurer ou à exalter au niveau de l'image³³⁴ ».

L'architecture est une des formes de la culture. Il s'agit donc d'une discipline qui reste « sujette à toutes les normes de la société bourgeoise³³⁵ » et dont le cours historique peut par conséquence être analysé de manière analogue à celui d'autres secteurs du travail intellectuel. D'autre part, que signale *l'angoisse* de l'art décadent fin de siècle? De quoi d'autre parle la recherche effrénée de *sécurité* qui traverse toute la culture du grand siècle industriel? *Angoisse, agonie, recherche de sécurité* sont des termes récurrents dans toute l'analyse de Tafuri, parce qu'il y aperçoit – comme l'a justement noté Antony Vidler – *l'émergence d'un problème significatif*: la transformation décisive du référent linguistique sur lequel les paradigmes culturels tenaient au moins depuis le premier humanisme, jusqu'aux avant-gardes historiques.

« Ce qui est ici enregistré en termes presque nostalgiques - écrit Vidler – est selon Tafuri, rien de moins que le démantèlement des fondements précédents de la référentialité à qui avaient été attribuées des racines si solides dans l'art renaissant et baroque - l'ère de la découverte de la perspective linéaire et du naturalisme. Dans son discours, l'angoisse déjà montrée au cours du dix-neuvième siècle a été vue par les avant-gardes du vingtième siècle comme une forme de libération, bien que leurs adversaires brandissaient la notion de « perte » ou « déclin » en termes qui, comme observe Tafuri, semblaient enregistrer l'équivalent esthétique d'un [...] fatal naufrage. Et pourtant de tels termes, considérés du point de vue d'un historien qui n'est rien moins qu'un artiste nostalgique, serait un déplacement de la référentialité, plus qu'une perte. De cette manière Tafuri conteste la *nostalgie du fondement* commune aux modernistes – qui auraient célébré cette perte – et à leurs adversaires³³⁶. »

La recherche d'un nouveau référent stable pour les pratiques formelles, semble à Tafuri l'origine de l'idéologie architecturale. *L'idéologie*, en ce sens, définit la généralité des formes de connaissance modernes. Mais l'entreprise de Tafuri est opposée à celle, par exemple, de Françoise Choay³³⁷ parce qu'elle ne se contente pas de découvrir *les idéologies non dites et non assumées sous tendues aux propositions de l'urbanisme et de l'architecture*; et le travail critique ne veut pas non plus dénoncer le caractère infondé du statut scientifique de la discipline qui dériverait de choix

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ VIDLER A., *Storie dell'immediato presente*, cit., p. 194.

³³⁶ *Ibid.*, p. 196.

³³⁷ Cf. CHOAY F., *L'urbanisme en question*, dans *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 7-83.

éthiques et politiques *étrangers à l'ordre du savoir*. Chez Tafuri science, savoir, ordre du discours, systèmes de pensée se donnent toujours comme politiquement conditionnés. À partir du moment où l'opérateur théorique "*critique de l'idéologie*" est mis en œuvre, l'exploration de Tafuri essaie plutôt de saisir comment a fonctionné l'écart permanent qui s'est produit à l'époque industrielle entre discours architectural et réalité urbaine.

Il ne s'agit donc pas de distinguer *utopies et réalité*, mais de montrer de quelle manière les idéologies et les utopies architecturales ont été systématiquement renversées en fonction du développement capitaliste. Le discours sur l'architecture est entrelacé alors avec l'analyse de l'organisation socio-économique, il doit être confronté avec les contributions les plus innovantes de l'élaboration intellectuelle et avec les formes de planification historiquement données : c'est en cela que consiste *l'analyse scientifique* invoquée à plusieurs reprises dans ses textes. La révision tafurienne de la *fonction* du travail intellectuel et la polémique contre les positions utopiques, sont entièrement tournées vers cette direction :

« C'est seulement à l'intérieur du rôle objectif imposé par la domination du développement - écrit Tafuri - qu'est la condition pour utiliser la lutte des classes intellectuelles absorbées directement dans la production, dans une attaque complète sur le plan du capital [...]. L'objectif intermédiaire: le renversement de tout le coût de restructuration capitaliste sur le capital lui-même [...]. Le seul objectif vers lequel faire tendre la critique de l'idéologie ou la critique du plan n'est pas autre chose qu'une nouvelle organisation de la classe, capable de battre, sans plus aucune utopie, sans aucun modèle alternatif qu'on puisse expérimenter immédiatement, sans anticipations subjectives, la concrète réalité de la réorganisation programmée du capital³³⁸. »

Le programme politique trouve ainsi une définition : pratiquer le commandement du capital sur la société en ne faisant que déverser sur la propriété tous les coûts de l'opération. La grande différence que *Contropiano* introduit sur le tronc de l'analyse opératoire tient toute entière en ceci : la rupture de la tradition idéologique n'est plus opérée du côté des sujets qui matériellement produisent la crise - en incarnant de nouvelles pratiques et des formes inédites de connaissance, contraires au rapport social donné - mais du côté des fausses perceptions, des obstacles moraux, des résidus romantiques ou des retards théoriques qui empêchent le plein déploiement des processus de rationalisation.

Cette ligne de recherche produit collatéralement la redéfinition des tâches de la critique culturelle. L'inefficacité de l'approche humaniste, qui condamne les intellectuels à une marginalisation progressive coïncide, selon le groupe de *Contropiano*, avec le retard des institutions culturelles qui désormais servent seulement à composer les contradictions sociales. Comment

³³⁸ TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalista, *art. cit.*, p. 281.

fonctionne cette forme de composition et compensation ? Les intellectuels ne reconnaissent pas la structure, nécessairement conflictuelle, de la société néocapitaliste et c'est pourquoi ils opposent au désordre dans la société la reconstruction de la totalité de l'homme, l'univers de la *Kultur*, la vocation à garder uni ce qui désormais est irrémédiablement divisé.

Mais cette tension est entièrement sans effet. On sublime donc: dans les langages artistiques, dans les formes poétiques qui se chargent de rendre authentique et naturel l'univers non naturel de la technique et des rapports économiques. Selon Tafuri cette dynamique est décisive pour reconstruire l'histoire de l'architecture contemporaine : le langage est à la fois *la cage* et *la maison* de l'architecte. L'architecture comme idéologie dissimule « en images polyvalentes, les contradictions de la ville contemporaine³³⁹ ». « Plus - écrit Tafuri - la sublimation des conflits est élevée sur le plan de la forme, plus restent cachées les structures que cette sublimation confirme et valide³⁴⁰ ».

Tafuri, arrivé à Venise, introduit une véritable révolution dans la didactique de l'Histoire de l'Architecture. L'analyse architecturale est sensiblement réarticulée, dans la confrontation avec la pensée de Tronti, Negri, Cacciari et Asor Rosa. La discipline, déjà dans les premières années d'enseignement, n'est plus traitée comme *un chapitre de l'Histoire de l'Art, et pas non plus comme une simple histoire des styles des édifices* – roman, gothique, renaissant, maniériste, baroque et ainsi de suite jusqu'à *l'International Style*. Les cours de Tafuri sont plutôt l'occasion d'interroger le problème du *projet* comme plexus où se croisent les hypothèses culturelles et idéologiques, diverses figures professionnelles, des modes spécifiques de division du travail et des tendances structurelles dans la gestion des territoires urbanisés. L'écart défini entre le *discours* des architectes et les rapports concrets qui connectent *architecture, ville et planification* sont l'objet d'études historiques pour l'architecte. Pour accomplir un pas en avant, Tafuri essaie de saisir cet *écart*, d'en isoler les raisons, d'en interroger la phénoménologie historique concrète: aux États-Unis (cours de 1969-70 puis cours des années 1973-76), en Allemagne (cours 1970-71), en Union Soviétique (cours de 1971-72) et dans l'Autriche social-démocrate (cours de 1977-78). L'architecture existe seulement à condition de trouver une stratégie efficace d'intervention dans l'administration de la métropole : ou bien dans l'espace spécifique que la structure matérielle de la production assigne aux architectes. En découle, comme première conséquence et en cohérence avec quelques thèses épistémologiques déjà *découvertes* dans *Teorie e Storia*, une féroce polémique contre toute forme de revendication prétentieuse d'*autonomie*.

³³⁹ TAFURI M., Per una critica dell'ideologia architettonica, *cit.*, p. 73.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 31. Cf. LICCIARDELLO N., Proletarizzazione e utopia, dans *Contropiano*, 1, 1968, p. 107-124; en particulier la différence entre *prolétarisation formelle* et *prolétarisation réelle*, p. 109.

« Nous sommes en présence - écrit Tafuri - d'une augmentation constante du caractère étranger de l'intellectuel aux contenus de son propre travail, qui se réalise d'autant plus profondément que ce dernier se caractérise exactement comme "travail", plus exactement comme travail salarié. [...] On peut extrapoler de cela une tendance générale, et prévoir par conséquent la nécessité d'un transfert de masse des rôles qui tendent à la valorisation du capital constant à des rôles directement productifs : avec l'avertissement, cependant, que tout cela conduit à un processus qui tend à faire fonctionner la société entière comme machine de valorisation du capital³⁴¹. »

L'intellectuel désenchanté de Tafuri, en d'autres termes, sait qu'il est le simple porteur de fonctions de connaissance utiles pour le développement structurel de la société. Tout ce qui excède ce caractère fonctionnel du travail culturel doit être écarté comme illusoire, idéologique, évasif. La *Wertfreiheit* de la pensée négative - que Tafuri acquiert par les écrits de Massimo Cacciari - empêche « tout jugement de valeur » et enseigne à accepter *virilement* « son propre devoir-être³⁴² » : aucune autonomie n'est permise à la liberté du sujet, si ce n'est celle, *relative*, qui découle de l'enclavement fonctionnel au système et de la lutte pour en libérer le fonctionnement dynamique. Mais, une fois abandonnée toute illusion d'autonomie, la porte étroite de l'imagination du futur s'ouvre. C'est à cela que sert Walter Benjamin, que Tafuri utilise comme un marteau contre la rhétorique des maîtres de l'architecture italienne.

« La désacralisation de l'activité intellectuelle - écrit Tafuri sur *Contropiano* - n'est que la prémisse nécessaire au fonctionnement correct de cette activité [...]. La perte de l'aura de Benjamin exprime exactement cela : l'intégration du moment subjectif dans le mécanisme complet de la rationalisation; [...] la promesse de libération de la machine doit jaillir d'une imagination du futur soigneusement contrôlée³⁴³. »

De l'esthétique à la politique

Selon Alberto Asor Rosa les lignes essentielles de la recherche politique inaugurée par *Contropiano* sont au nombre de deux : « l'analyse des questions concernant les rapports de classe, tant sur le plan historique que théorique, que sur celui contemporain et militant » et « l'analyse des superstructures idéales et culturelles de la société capitaliste de masse ». Tafuri, poursuit Asor Rosa, « adhéra de tout cœur à cette approche achevée et définitive de la revue³⁴⁴ ». Comme nous le verrons, les choses ne sont pas exactement ainsi. Il suffira toutefois ici de révéler ce que comporte ce programme pour la recherche architecturale. Les thèmes de recherche sont explicitement mentionnés dans la prémisse à *Progetto e Utopia* : il s'agit d'explorer « le rapport avant-

³⁴¹ TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalista, *art. cit.*, p. 280.

³⁴² *Ibid.*, p. 242.

³⁴³ *Ibid.*, p. 245-246.

³⁴⁴ ASOR ROSA A., Critica dell'ideologia ed esercizio storico, *art. cit.*, p. 28.

gardes historiques-métropoles, les relations entre travail intellectuel et développement capitaliste, les recherches sur la sociologie allemande de la première moitié du vingtième siècle, sur l'idéologie et la praxis de planification en Union Soviétique, sur la gestion social-démocrate de la ville, sur l'architecture et les villes américaines, sur le cycle du bâtiment³⁴⁵ ». À partir de 1968, Tafuri fait explicitement référence à la théorie politique « telle qu'elle s'est développée dans les recherches les plus avancées de la pensée marxiste de 1960 à nos jours³⁴⁶ ». Précision pour le moins nécessaire : il s'agit des *développements*, des *résultats* du débat qui s'était ouvert dans le marxisme italien et non d'une définition générique de l'auteur par lui-même comme *historien marxiste*.

De ces quelques lignes découlent déjà une série de questions. Avant tout : Tafuri, comme l'a noté Georges Teyssot, doit être considéré comme un critique du marxisme³⁴⁷. Dans le sens où ce n'est pas le *marxisme*, mais plutôt le *débat sociologique allemand de la première partie du vingtième siècle*, le *point d'observation* d'où couper le rapport entre avant-gardes artistiques, idéologie architecturale et métropole capitaliste. Weber, surtout³⁴⁸, mais lu selon l'interprétation de Tronti: autrement dit dans le lien avec Nietzsche, comme premier *résultat* de la philosophie antidialectique ; et avec Lénine, à la recherche d'une *refondation ouvrière* du « concept bourgeois classique d'autonomie de la politique³⁴⁹ » à utiliser pour polémiquer tant contre la pensée réformiste social-démocrate que contre la *gauche communiste*. Que des thèmes qui, dans ces mêmes années, seront développés ultérieurement par Massimo Cacciari³⁵⁰, justement en direction de cette idée *infrastructurale* et *technique* du politique, qui sert de toile de fond à l'analyse et que l'historien reçoit, toutefois, à travers sa lecture personnelle de Walter Benjamin. L'affaire de *Contropiano* et la rupture progressive avec le dispositif opératoire, dirigée vers la pensée de la *crise*, restent en ce sens décisives même si elles ont été passées sous silence par la critique, avec quelques rares exceptions³⁵¹.

Le *théâtre mental et physique*³⁵² qui lie ces transformations à l'architecture, c'est la *métropole*. Une fantasmagorie du capital, où la rationalisation des rapports de production *devient* abstraction des rapports sociaux, intellectualisation complète, clarté géométriques des intérêts de classe. L'analyse formelle de Tafuri explore alors la transaction du langage classique et de celui des avant-gardes aux figures du projet rationaliste, avec un total désenchantement : dans les aventures du langage architectural l'historien discerne la progression d'une dynamique de *dé-sacralisation* du

³⁴⁵ TAFURI M., *Premessa à Progetto e Utopia*, cit., p. 2.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ HENNINGER P., One portrait of Tafuri: an Interview with Georges Teyssot, dans *Being Manfredo Tafuri*, cit., p. 12-13.

³⁴⁸ Cf. SHERER D., Progetto e ricerca: Manfredo Tafuri come critico e come storico, dans *Zodiac*, 15, p. 32-51.

³⁴⁹ TRONTI M., *Ouvriers et Capital*, cit., p. 367.

³⁵⁰ En particulier dans CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, op. cit.

³⁵¹ ASOR ROSA A., Critica dell'ideologia ed esercizio storico, art. cit., p. 28-30; COHEN J. L., Ceci n'est pas une histoire, art. cit., p. 48; CALVI E., Oublier Tafuri?, art. cit., p. 25; LOMBARDO P., *The philosophy of the City*, cit., p. XII; HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, cit., p. 163.

³⁵² HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung*, cit., p. 190-193.

monde historique, destiné par le capitalisme à déplier son destin à travers les conflits sociaux et les contradictions que l'architecture renverse dans ses propres changements de forme et de fonction³⁵³.

En second lieu: Tafuri amplifie l'attention sur l'*idéologie* seulement en rapport avec la *praxis de la planification, la gestion de la ville, les dynamiques du cycle du bâtiment*. Manière de dire qu'il plante dans le concret historique, dans le *vrai développement des choses*, son analyse critique de la discipline - citée de manière significative une seule fois, en relation avec la ville américaine. C'est justement aux USA en effet que le pragmatisme de la gestion urbaine libère l'architecture du problème du langage et de la forme. L'univers historico-concret de la planification brise la dépendance traditionnelle de l'univers des arts et déplace la discipline sur un plan inédit qui vise la praxis formelle de tout *pouvoir*: « l'absolue liberté - écrit Tafuri - concédée à un simple fragment architectural se situe exactement ici, dans un contexte qui n'est pas formellement conditionné par lui³⁵⁴ ». Nous reviendrons sur ces liens.

Progetto e Utopia peut être lu comme une introduction à la théorie des avant-gardes ; ou comme un *compendium* pour une théorie de la métropole ; ou encore comme critique du rapport entre art, architecture et marché, et ainsi de suite. Chacune de ces traces est légitime mais unilatérale. Pour autant que le texte soit relativement bref, il comporte toujours une pluralité de directions, impossibles à réduire à une unité. Avançons plutôt l'hypothèse que *Progetto e Utopia* doit être lu pour ce qu'il a essentiellement été : un texte de proposition politique, fortement historicisant, qui entend démontrer la transformation du travail intellectuel - éminemment représenté par l'architecte - dans les turbulentes contradictions du présent, à travers une analyse visant à déconstruire la nature idéologique du discours architectural. Cette approche permet d'en faire émerger l'implicite théorique : le *projet* moderne, son épistémologie, ses contradictions est l'objet du livre.

L'hypothèse du volume se déroule dans une sorte de mouvement dialectique qui procède par renversements continus du *projet* en *utopie, de l'utopie en idéologie* et puis, de nouveau, *de l'idéologie en projet*, en alternant toutefois avec des extraits qui montrent le goût de l'examen précis. Double méthode, caractéristique de Tafuri, qui oppose toujours aux processus historiques, la captation verticale de quelques événements spécifiques ayant pour but de les faire se pencher sur un *non-advvenu* imprévisible. Ainsi l'analyse de Tafuri, comme l'a savamment révélé Mometti, « en partant de l'art et de l'architecture investit directement le concept même de *modernité*³⁵⁵ ». On peut dire: *critique du moderne, c'est-à-dire critique du temps de la crise permanente. L'histoire écrite* doit ainsi revêtir

³⁵³ SHERER D., *Progetto e ricerca*, art. cit., p. 38.

³⁵⁴ TAFURI M., *Per una critica dell'ideologia architettonica*, art. cit., p. 43.

³⁵⁵ MOMETTI F., *Ideologia come architettura*, art. cit., p. 112.

l'aspect du changement continu, de la répétition insistante de discontinuités « privées d'unités tranquillissantes », de la « profonde dissociation du réel³⁵⁶ » qui traverse l'*histoire concrète*.

L'*incipit* du livre – qui est aussi l'ouverture du premier article publié dans *Contropiano* – est aussi connu que péremptoire. Nous y retrouvons les mêmes termes avec lesquels Negri avait qualifié la logique de la planification keynesienne. Tafuri écrit:

« Eloigner l'angoisse en en comprenant et en en intériorisant les causes, cela semble être un des principaux impératifs éthiques de l'art bourgeois. Peu importe si les conflits, les contradictions, les lacérations qui génèrent l'angoisse seront absorbés dans un mécanisme complet capable de composer provisoirement ces différends, ou si la catharsis sera atteinte à travers la sublimation contemplative. [...] Le 'devoir être' de l'intellectuel bourgeois se reconnaît quoi qu'il en soit dans la valeur impérative que revêt sa 'mission sociale': entre les avant-gardes du capital et les avant-gardes intellectuelles il existe une sorte d'entente tacite, telle qu'à la seule tentative de la mettre en lumière s'élève un chœur de protestations indignées. La fonction médiatrice de la culture a tellement identifié ses caractéristiques en termes idéologiques que son habileté parvient à imposer des formes de contestation et de protestation à ses produits³⁵⁷. »

« Très belle ouverture » a écrit Asor Rosa « qui prend la valeur, presque explicite d'un manifeste³⁵⁸ ». Le rideau s'ouvre, donc, avec une sentence qui cloue au fond de la scène un moment précis du grand vingtième siècle. Tafuri ne le dit pas, mais il nous projette en quelques lignes dans la situation la plus difficile de l'Europe moderne : dans l'entre-deux-guerres, dans la crise des systèmes politiques libéraux, dans une transformation tumultueuse des cadres économiques et industriels, et avec ça, dans les années où se forme l'idéologie des avant-gardes historiques d'abord, puis du Mouvement Moderne. L'analyse de l'architecture comme idéologie est plongée dans les tumultes d'une transition historique qui modifie en profondeur l'ensemble des formes de connaissance occidentales. Il s'agit, remarque Tafuri, exactement du même *moment* où Weber, Scheler, Pareto, Mannheim, proposent une profonde révision de la structure logique des sciences sociales – tournée toute entière vers la « dénonciation des *idoles* qui font obstacle au décollage de la rationalisation globale de l'univers productif et de son destin social³⁵⁹ ». Et encore : c'est le même moment où, selon Tronti, Keynes d'abord puis Schumpeter imposent un nouveau système pour *penser en termes économiques*, caractérisé par un *esprit pragmatique* et un *effort anti-idéologique*, « derrière lesquels on entrevoit la main ouvrière qui meut indirectement les fils du discours³⁶⁰ »; et c'est encore le même passage où selon Cacciari³⁶¹ - entre la République de Weimar, l'année soviétique de 1917 puis le *New Deal* de la *Progressive Era* américaine - la sphère

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁵⁷ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 5-6.

³⁵⁸ ASOR ROSA A., *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, art. cit., p. 30.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁶⁰ TRONTI M., *Owriers et Capital*, cit., p. 388.

³⁶¹ CACCIARI M., *Walter Ratbenau e il suo ambiente; con un antologia di scritti e discorsi politici, 1919-1921*, Bari, Mediazioni, 1979, p. 12.

politico-institutionnelle est restructurée en fonction des perspectives stratégiques de l'économie et, inversement, le cycle économique se concrétise comme cycle politique.

Le *moderne* est brisé: aucune harmonie préétablie ne gouverne plus le monde, il génère *angoisse*. Les avant-gardes intellectuelles du début du vingtième siècle cependant ne peuvent se permettre l'attente: « *in the long run we are all dead* », écrivait Keynes³⁶² en 1923. Ici, dit Tafuri, l'idéologie *bourgeoise prouve qu'elle sait qu'elle doit travailler* sur les conflits, sur les déchirures et sur les contradictions du monde, pour *combler le gouffre* qui sépare ses impératifs éthiques de l'« univers de la nécessité³⁶³ ». En général nous pouvons dire que même le monde de l'art *se plie* à l'impératif pragmatique: dans une *tacite entente avec l'avant-garde du capital* l'intellectuel engagé essaie de *correspondre* à la situation en sublimant formellement ces conflits mêmes que le système social de classe ne parvient pas à contenir.

Le décalage entre développement économique et phénomènes culturels sera dorénavant le *problème* à résoudre pour les avant-gardes historiques. Il s'ensuit que, dans ce passage, *composition* et *sublimation* formelle *servent*: elles sont *impératives*, nécessaires. Tel est le point de vue de Tafuri. Elles servent à *rendre active* l'irrationalité typique des régimes capitalistes avancés, en la renversant en *projet*. Avec les avant-gardes historiques l'art et la culture commencent à travailler à *l'intérieur* du développement capitaliste, en transformant le rôle et la fonction sociale de l'intellectuel, désormais privé de toute *autonomie*. La leçon de Cacciari sur la traduction de la *Nervenleben* in *Vergeistigung* fonctionne ici comme un pont théorique qui relie questions politiques, développement économique et phénomènes culturels.

La critique culturelle de Tafuri se développe entièrement dans cette direction. L'objectif, ce sont les profondes transformations du travail intellectuel incubées dans le parcours qui mène *de la crise des universaux humanistes* à la culture de la *planification*. La première thèse de Tafuri, donc, est la suivante: « tant que le système capitaliste a eu besoin de se représenter sa propre angoisse pour continuer à agir [...] l'idéologie a pu combler le gouffre existant entre les impératifs de la morale bourgeoise et l'univers de la Nécessité³⁶⁴ ». Autrement dit: tant que le système productif en a eu besoin, des formes idéologiques se sont produites qui ont compensé la distance entre projet et réalité à travers des langages artistiques capable d'en anticiper ou d'en sublimer les tendances objectives. C'est pourquoi l'idéologie du développement a dû à certains moments se renverser en *utopie*. Là où par exemple les rapports de production étaient encore en retard sur le développement objectif des forces productives. Ou encore, quand les rapports de force, les cadres politiques et institutionnels ne permettaient pas le plein déploiement de la tendance en acte

³⁶² KEYNES J. M., *A tract on monetary reform*, London, MacMillan & Co., 1923, p. 80.

³⁶³ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit. p. 6.

³⁶⁴ *Ibidem*.

dans la rationalisation capitaliste: alors les expérimentations formelles se chargeaient d'utopie en déplaçant *dans le futur* la solution de la distance entre être social et devoir-être, entre réalité et politique, vie et sens. Un futur toutefois *amené à la présence du point de vue esthétique*.

Puis, avec la maturation du *substrat des techniques de production*, de *structures institutionnelles*, de *rapports sociaux* adaptés aux objectifs *réels* du capitalisme, la fonction idéologique a été inévitablement dépassée par la révision radicale de l'idée de *projet*, finalement formulée en termes d'intégration sociale : le plan comme instrument qui essaie de « faire fonctionner positif et négatif ensemble, capital et face ouvrière du travail, de ne pas permettre un écart entre les deux termes, de *réaliser* leur complémentarité³⁶⁵ ». L'architecture rationaliste a été à la fois l'objet et le témoin actif de ce processus. Précédée par les avant-gardes historiques, elle marque un tournant décisif : le *projet* cesse de travailler seulement sur les langages de la composition et se reconfigure comme technique organisationnelle de fonctions économique-productives.

Le texte de Tafuri fonctionne donc comme un long *flash-back* visant à démontrer le fondement historique de cette hypothèse générale. *Aucune instance abstraite d'historicisation* n'est permise. Tafuri considère que l'architecture est encore prise par les contradictions qu'il décrit. Il historicise donc apparemment pour « mettre en lumière comment les propositions apparemment plus utiles pour la réorganisation d'un secteur du développement capitaliste (comme celles de l'architecture rationaliste, ndr.), ont dû subir les frustrations les plus humiliantes ». En traversant entièrement le cycle du rationalisme, Tafuri se propose de reconstruire le fonctionnement réel du *projet comme utopie*, pour ensuite « délimiter les étapes par lesquelles ce besoin de compensation dans le ciel de l'idéologie a cessé d'être fonctionnel³⁶⁶ ». Il s'agit donc de retracer les *aventures de la raison architecturale* en les inscrivant dans le cours de la rationalisation capitaliste, pour identifier les conditions d'urgence (et l'épuisement) du projet *en tant que* forme autonome et, avec cela, de rouvrir la recherche vers des champs d'analyse inexplorés jusque là.

Ce n'est pas un hasard si la coupure chronologique change par rapport à *Teorie e Storia*. La recherche commence à la moitié du XVII^e siècle. Son protagoniste est l'architecte comme idéologue social qui incarne au niveau théorique pur « une grande part des contradictions qui accompagnent de différentes manières le parcours de l'art contemporain³⁶⁷ ». Le livre s'attarde sur la disparition progressive de cette figure, à l'avantage d'un nouveau profil que Tafuri, à la suite de Cacciari, définit comme « *sujet-fonction*³⁶⁸ ». Le thème benjaminien de la perte de l'aura, la réflexion

³⁶⁵ TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *art. cit.*, p. 242 et *Progetto e Utopia, cit.*, p. 51.

³⁶⁶ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 6.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 54. C'est sur cette base nouvelle que Cacciari sort de la trajectoire opéraïste et en redéfinit les termes cf. Cacciari M., *Sulla genesi del pensiero negativo*, dans *Contropiano*, 1, 1969, p. 186-7 et en rapport à l'opéraïsme voir: CACCIARI M., Lavoro, valorizzazione, cervello sociale, dans *Aut-Aut*, 145-146, 1975, p. 3-40; et Note intorno all'uso capitalistico delle macchine di Raniero Panzieri, dans *Aut-Aut*, 149-150, 1975, p. 183-188. Le sujet-fonction de Cacciari est une partie intégrée et privée

sur la reproductibilité technique de l'art, déjà ciblés dans *Teorie e Storia* marquent à ce point deux phénomènes décisifs : en premier lieu le complet accomplissement du processus de réification implicite dans une société où, pour le dire avec Lukács, « la forme marchande est la forme qui domine et exerce une influence décisive sur toutes les manifestations de la vie³⁶⁹ »; et, par conséquent, l'intégration progressive du moment subjectif-intellectuel dans le mécanisme complet de la rationalisation capitaliste.

Une analyse historique fondée et non idéologique devra donc montrer que la *lutte désacralisante* des avant-gardes historiques faisait exactement allusion à la reconnaissance des nouvelles fonctions du travail intellectuel à l'intérieur de la science capitaliste³⁷⁰. Dans la continuité de ce problème se déroule ensuite l'impératif « tâche politique³⁷¹ » du Mouvement Moderne: parcourir jusqu'au bout *l'objectivation* de toute l'activité humaine, rendre complètement abstrait le travail productif, planifier la disparition du sujet. Répétons-le: l'art d'avant-garde a montré ce problème. Les premières expériences constructivistes et ensuite l'architecture moderniste ont commencé à *y travailler de l'intérieur*.

Deuxième thèse, donc: l'architecture existe seulement comme discipline qui tend à *l'intégration*. Toutefois, ce qui compte pour Tafuri c'est de saisir la nature *idéologique* du travail architectural pris dans la machine capitaliste, saisir les apories où se déploie une semblable intégration. La rationalisation capitaliste en effet est elle-aussi utopique et idéologique : elle essaie en effet de calculer la réalité entière et n'admet pas, pour elle seule, de fonctionner par apories successives. La *logique du projet*, les expérimentations formelles des architectes et la structuration progressive de la ville capitaliste entrent en tension : comme si à l'immobile rationalité du projet, une réalité fuyante et contradictoire servait de contrepartie, dont l'ultime configuration revêtait un caractère *délirant* dans la métropole contemporaine, définie comme le « lieu de l'aliénation absolue³⁷² ». Telle est la réalité dans laquelle l'architecture est appelée à opérer : la métropole comme espace de la défaite de la raison classique, comme dispositif d'extraction de la richesse sociale, comme champ d'exploitation et d'asservissement que la division capitaliste du travail impose sur les cendres du rêve organique humaniste et renaissant.

L'architecture raconte l'histoire paradoxale de la marchandisation du monde: elle l'a conquis, *en l'objectivant*, en le posant devant soi pour le mesurer, le calculer, le projeter. Mais ce premier mouvement s'est révélé n'être que le prélude à l'incorporation de toute subjectivité dans l'objectivité de la *marchandise* : dans ce processus, dit Tafuri, l'architecture a joué ses cartes en

d'autonomie du *General Intellect*. L'autonomie devient maintenant le jeu relatif entre puissance technico-scientifique du *General Intellect*, Institutions politiques et formes culturelles.

³⁶⁹ LUKACS G., *Histoire et conscience de classe*, cit., p. 87.

³⁷⁰ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 55-57.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 92.

³⁷² *Ibid.*, p. 5.

alternant des formes de couverture idéologique du développement capitaliste comme *destin social*, et des tensions utopistes, préfiguratives, projectives, ou nostalgiques et réactives. Idéologie, utopie, rationalisation de l'espace social, métropoles capitalistes et planification, ont usé la dialectique de la raison architecturale. L'analyse semble indifférente à toute solution positive mais, comme nous le verrons, un pareil détachement est seulement *provisoire*: il marque une voie inaccessible au bout de laquelle *l'angoissante situation présente* doit être définitivement dépassée. Il reste à saisir le sens de ces épisodes, pour déterminer l'espace *limité et indispensable* réservé au travail critique des architectes.

L'architecture comme forme idéologique pure

Tafuri ne propose pas une théorie anti-moderne ni une théorie de la postmodernité : il cherche plutôt à fonder, sur une base historique, une anti-théorie de la modernité. Un point de vue qui se déplace au-delà du projet moderne mais avec un profond respect pour ses formes. La critique tafurienne dénonce le caractère infondé et l'instabilité de tout formalisme, comme de l'esprit technologique qui traversent l'architecture. Considérer en termes *idéologiques* la contradiction originaire de l'épistémologie du projet permet de dénoncer l'inconscience qui expose l'architecture et ses ordres à un fatal caractère d'abstraction et donc d'inefficacité et de désordre. L'approche est donc de type généalogique : à la fois historiciste et toutefois ouverte à de nouveaux développements possibles. Il s'agit de démontrer que le processus entier de rationalisation, produit par les institutions du capital, est idéologique et utopique, en critiquer les contradictions et en rouvrir la dialectique.

Si la structure logique du langage architectural avait déjà été analysée avec *Teorie e storia*, dans *Progetto e Utopia* il s'agit de saisir le moment où la raison du projet s'est traduite en *idéologie* sociale, directement exposée sur l'urbain tout entier. La généalogie tafurienne a une date de commencement: 1753, année où l'abbé Laugier énonce ses théories sur la *ville comme forêt* en ouvrant officiellement la recherche théorique de l'architecture des *Lumières*. D'après Tafuri, déjà à la moitié du dix-huitième siècle il est possible de reconnaître « à leur niveau idéologique pur », toutes les caractéristiques et les contradictions du débat architectural moderne :

« Formation de l'architecte comme idéologue du social, détermination du terrain adapté d'intervention dans la phénoménologie urbaine, rôle persuasif de la forme par rapport au public et autocritique à l'égard de sa recherche, dialectique [...] entre rôle de l'objet architectural et rôle de l'organisation urbaine : telles sont les constantes qui reviennent à l'intérieur de la "dialectique des Lumières"³⁷³. »

³⁷³ *Ibid.*, p. 7.

La dialectique de l'architecture du dix-huitième siècle doit briser « les archétypes de l'ordre » sur lequel s'était centré le canon de la Renaissance et pour ce faire elle reconnaît le caractère anti-prospectif de l'espace urbain balayant « le naturalisme, oratoire et didascalique qui [...] avait dominé les agencements baroques ». Nature et Raison, dit Tafuri, doivent maintenant fonctionner sur le même plan. Reconnaître le caractère artificiel du projet, tenter une fondation seulement intellectuelle de la validité du langage architectural, l'étendre à l'échelle territoriale : tel est l'impératif des *Lumières*. La conformation de la ville et du paysage doivent alors tendre à une condition naturelle à partir de la sélection critique des éléments structurant le projet urbain. Le caractère anti-organique, anti-prospectif de la ville et du paysage, finalement déclarés, présupposent alors une intervention consciente : d'une part donc émerge la figure de l'architecte comme idéologue « au sens strict » et d'autre part une idée de projet qui cherche sa légitimité dans le « sceau d'une moralité sociale³⁷⁴ ».

Mais que signifie sur le plan idéologique, *assimiler la ville à un objet nature*? Ce naturalisme, dit Tafuri, n'a rien d'indéterminé. Il répond à une instance spécifique de la nouvelle économie bourgeoise. Il s'agit de sublimer les théories physiocratiques, de fournir une armature hors du temps, universelle, naturelle justement, à la transformation progressive de l'espace urbain en « structure qui détermine, avec ses propres mécanismes d'accumulation, la transformation des processus d'exploitation du sol et des rentes agricoles et foncières³⁷⁵ ». L'architecture de la ville, ainsi reconfigurée, sert à « convaincre de la nécessité *objective* des processus mis en marche par la bourgeoisie prérévolutionnaire », à en mettre à l'abri les conquêtes, à leur garantir une stabilité. Les architectes s'engagent alors dans la bataille des idées, dépassent les tourments qui viennent de la crise des anciennes valeurs et ils s'alignent sur les impératifs de l'économie bourgeoise en faisant appel à l'universalité de la Nature.

Pourquoi la culture du dix-huitième siècle a-t-elle besoin d'idéologie? D'après Tafuri, cela dépend du fait que les corps sociaux sont encore marqués par les contradictions de l'*ancien régime*, encore coupés entre « capitalisme urbain en formation et structures économiques basées sur l'exploitation précapitaliste du sol³⁷⁶ ». Annuler la ville dans la « grande mer de la nature » signifie alors *courir* de telles contradictions, nier la dichotomie entre ville et campagne, persuader qu'il « n'existe aucun saut entre valorisation de la nature et valorisation de la ville³⁷⁷ ». En l'absence de conditions historiquement mûres, cette tâche ne peut que se dérouler en termes idéologiques.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 8-11.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

Tout le paysagisme du dix-huitième siècle, comme aussi le pittoresque de Brown, Kent et Wood, l'horrible de Lequeu, la typologie de Durand et Dubut, l'architecture parlante de Ledoux, Le Camus de Mézières sont ainsi ramenés à leur fonction matérielle. Dans aucun cas, il s'agit d'« évasions dans la fable » et pas même de pures nostalgies. Plutôt, toutes ces configurations de la pensée « font une réclamation » et anticipent un phénomène de longue haleine dans l'histoire de l'architecture. La discipline demande une vérification *externe* de ses langages, éminemment *civile*, alors que ses objets commencent à *se dissoudre* en interventions qui ont leur propre sens sur l'échelle urbaine.

« L'utopisme que l'historiographie moderne a voulu reconnaître dans les œuvres des Lumières en architecture, doit donc être exactement défini dans son sens authentique. En réalité les propositions architecturales du dix-huitième siècle n'ont rien d'irréalisables [...]. L'introduction même au mot *Architecture*, écrit par Quatremère de Quincy pour l'*Encyclopédie méthodique* est un chef d'œuvre de réalisme [...]. Ces projets veulent être non tant des rêves irréalisables que des modèles expérimentaux d'une nouvelle méthode de mise en projet. [...] L'architecture doit se redimensionner pour commencer à faire partie des structures de la vie bourgeoise, en se dissolvant dans l'uniformité assurée de typologies préconstituées³⁷⁸. »

Le filon de l'architecture *naturaliste*, d'après Tafuri informera toute l'idéologie du XIX^e siècle. Toutefois l'historien interrompt immédiatement l'allure linéaire, en introduisant la figure clé de Giovan Battista Piranesi. Comme déjà dans *Teorie e Storia*, l'*architecte scélérat* joue le rôle de *déconstructeur* nihiliste de tout canon classique. Et toutefois avec *Progetto e Utopia* les références changent. Toute l'architecture des Lumières – il suffit de se référer à Perrault – accepte désormais le caractère artificiel du langage architectural et signale ainsi « le danger imminent de la perte définitive du caractère organique de la forme³⁷⁹ ». Mais c'est seulement avec Piranèse qu'un tel problème s'exprime à l'échelle *urbaine*. Dans le *Champ de Mars* avant tout, où l'épique bataille entre *typologie et histoire*, - projet et réalité – noie des fragments d'objets architecturaux désormais privés « de toute autonomie » dans l'épaisseur *irrationnelle* d'une ville immédiatement perçue comme sans limite.

Et ensuite dans les *Carceri*, dont les tables confèrent une connotation sociale précise à la « crise de l'*ordo*, de la *Forme*, du concept classique de *Stimmung*³⁸⁰ ». La prison est en vérité un thème récurrent de la culture des Lumières. Le siècle est si intéressé par la prison, parce qu'elle définit un espace externe à la vie associée. Elle en est le double renversé et donc la négation. Elle n'est pas sujette aux dispositions de l'architecture civile, c'est un lieu sans temps et infernal. La prison est l'une de ces « figures de technologie politique » dont a écrit Michel Foucault: ces espaces « ruinés,

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

grouillants et peuplés de supplices que gravait Piranèse », ressemblent en effet à une « contre-cité », qu'« impose un fonctionnement idéal, mais qui se ramène en fin de compte, [...] au dualisme simple vie-mort³⁸¹ ». Dans les *Carceri*, Piranèse expose une organisation de l'espace complexe, agitée par des figures puissantes. Il s'agit en même temps d'un hymne à la gloire de l'architecture et d'un présage obscur. La géométrie est dégradée, les parties ne parviennent pas à tenir ensemble, on ne peut plus mesurer la ville, la perspective perd sa centralité : l'espace est un tourment. Et c'est cela que l'architecte doit savoir.

La raison prospective implose dans l'infini sans centre de l'univers concentrationnaire, déchaînant une impitoyable description de la « nouvelle condition existentielle de la collectivité, libérée et damnée en même temps, par sa raison même³⁸² ». Parmi les machines de torture des prisons de Piranèse vit une humanité assujettie par sa technique même. L'architecte parcourt les tourments collectifs reliés à cette condition aliénée. Selon Tafuri, les *Carceri* anticipent l'imaginaire de la métropole capitaliste : un espace à la fois techniquement outillé, économiquement valorisé et socialement exposé aux lois de la contrainte au travail productif. « La résistance à telle loi inexprimable - note Tafuri – est payée avec la torture³⁸³ ». Le lumineux dix-huitième siècle se compromet ainsi sur un futur de décadence : mais il s'agit d'une hypothèse encore seulement théorique, seulement logique. La contradiction identifiée par Piranèse n'a pas la *force historique* d'invalider l'idéologie des Lumières. Elle vaut comme présage et inscrit l'irrationnel aux origines de rationalisme.

Le naturalisme du dix-huitième siècle trouve ensuite un intérêt renouvelé de l'autre côté de l'Atlantique, dans le plan de *l'Enfant* pour Washington ou dans ceux pour Jeffersonville, Jackson et Missouri City, tous inspirés par les théories urbanistiques de Jefferson. La raison naturelle selon Jefferson doit fonder la démocratie américaine. L'urbaniste est ici un organisateur culturel qui oppose aux accélérations imposées par le développement du capital, des institutions politiques demeurées au niveau de l'utopie agraire : Jefferson, dit Tafuri, « est contre la ville et contre le développement de l'économie industrielle » il veut « empêcher la démocratie de se traduire par ses conséquences économiques logiques ». Ainsi, selon Tafuri, « naît l'Amérique radicale ».

« L'économie agricole, les autonomies locales et régionales comme éléments clés du système démocratique, le frein opposé au développement des industries ont pour Jefferson un sens explicite: ce sont des symptômes de la peur face aux processus que la Révolution avait elle-même mis en branle ; de la peur, en substance, des dangers d'involution, de traduction de la Démocratie en un nouvel autoritarisme, à cause de

³⁸¹ FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, dans Foucault M., *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 487.

³⁸² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 21.

³⁸³ *Ibidem*.

la compétition capitaliste, des développements urbains, de la naissance et de la croissance du prolétariat urbain³⁸⁴ »

Ce n'est pas un hasard si ce sera Washington, la « ville la moins économiquement nécessaire » qui incarnera le programme idéologique de Jefferson, arrachant les modèles de la culture architecturale classique à l'absolutisme européen pour les plier vers l'autocélébration de la nouvelle « capitale des institutions démocratiques³⁸⁵ ». Mais l'abstraction permise par le recours au style de Palladio est explicite, consciente et recherchée. Seul l'universalisme de ce canon peut garantir à l'architecture de valoir comme « allégorie d'un ordre politique », « *ferme* dans ses principes » et pour cela opposée à l'extrême dynamisme des structures socio-économiques des plans de développement de New York, Chicago et Detroit. Le naturalisme de la ville projetée par Jefferson incarne « la nostalgie américaine pour l'*autre que soi* » et permet d'assumer, en se réclamant de la valeur d'une raison non contaminée, la réalité brutale du premier capitalisme américain. Aspirant à la forme comme garantie pour la construction d'un espace anticonsumériste, la dialectique de cette architecture se résoudra ensuite, dans le long laps de temps qui sépare le classicisme de Jefferson de la rigueur de la composition de Kahn, dans la « mauvaise conscience de l'Amérique radicale »: un « pathétique hommage à des valeurs inopérantes³⁸⁶ ».

En revanche, la ville capitaliste avance dans le *quadrillage* du territoire. De grandes artères d'écoulement utilisées par les forces réelles qui gouvernent le nouveau continent, accélèrent le changement morphologique du paysage anthropo-géographique. L'anonyme maille régulière dessine la ville américaine. C'est justement cette grille urbaine qui libère l'objet architectural : le simple fragment ne conditionnera plus formellement le contexte urbain et l'architecture pourra parcourir toutes les fantaisies figuratives autorisées par les nouvelles technologies du bâtiment. De pareils processus, ramenés avec insistance par Tafuri à la crise du traditionnel concept de *forme*, ne pourront pas s'atténuer au cours du dix-neuvième siècle, face aux nouveaux problèmes posées par la ville industrielle, théâtre de la « victoire du processus technologique » sur l'esthétique³⁸⁷. Comme l'avait écrit Walter Benjamin, les architectures de fer et de verre des *passages* parisiens, les *balls d'expositions*, les infrastructures industrielles sont des objets qui « ont l'intention de se présenter à titre de marchandises sur le marché, mais ils existent encore sur le seuil [...] ce sont les résidus d'un monde de rêve³⁸⁸ ». L'architecture à ce point est à un carrefour. Emportée par la chaîne productive incarnée dans la métropole du *zoning*, il ne lui reste qu'à

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁸⁸ BENJAMIN W., *Paris capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2009, p. 46.

parcourir toutes les contradictions de l'*utopie formelle* ou l'*élaboration*, en avance par rapport aux mécanismes et aux théories de l'économie politique, « d'un climat idéologique qui tend à intégrer complètement le *design* [...] à la réorganisation de la production, de la distribution et de la consommation dans la nouvelle ville capitaliste³⁸⁹ ».

Aux origines du rationalisme architectural, donc, Tafuri considère *utopie* et *idéologie* comme des opérateurs épistémologiques réels. La dialectique de la raison architecturale, reconstruite dans *Progetto e Utopia*, scinde en trois étapes le dépassement des mythologies du romantisme tardif de l'urbanisme industriel : la protestation avant-gardiste, qui identifie, souligne et exprime une suite de « besoins insatisfaits » dans la métropole sous forme *utopique*; la production d'une véritable idéologie du plan dans l'architecture radicale des années 1920-1930; et pour finir la crise de la planification quand, après 1929, « avec l'élaboration des théories anticycliques et la réorganisation internationale du capital [...] la fonction de l'architecture semble désormais superflue³⁹⁰ ».

Avant-gardes et architecture radicale

Pour Tafuri, on sort de la crise du paradigme culturel du dix-neuvième siècle seulement à travers une reconversion technico-scientifique du travail intellectuel. L'idéologie alors ne doit plus couvrir les contradictions sociales mais se fonder sur elles, en faire « l'élément propulseur du développement³⁹¹ » : elle est en somme essentiellement médiation de la dialectique négative qui agite l'espace métropolitain. L'architecture d'avant-garde fonctionne ainsi en assumant le désordre de la métropole comme préambule à ramener à l'objectif d'une rationalisation de l'espace social. Mais la sphère prédéterminée pour opérer la médiation des opposés est encore celle de la forme, du nouveau langage, de la nouvelle moralité, de l'abstraction. La nature *anti-institutionnelle* de la culture des avant-gardes, assume donc l'« utopie capitaliste-industrielle » pour balayer les vieux paradigmes culturels et préparer « une plate-forme dégagée d'où repartir pour découvrir les nouvelles tâches historiques du travail intellectuel³⁹² ». La révolution linguistique de l'architecture tend à se configurer comme « idéologie de l'usage correct de la ville », « idéologie de la consommation » capable de fonder dans l'expérience des « codes visuels et d'action affiliés aux caractéristiques déjà consolidées de la métropole capitaliste³⁹³ ».

La *tabula rasa* des avant-gardes historiques remet ainsi en question le schéma *seulement théorique* de la fonction idéologique de l'architecture classique : *l'absolu de la forme* se brise en

³⁸⁹ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 48.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

³⁹² *Ibid.*, p. 66.

³⁹³ *Ibid.*, p. 78.

permettant une puissante irruption du réel dans le corps séparé de la discipline. Mais, selon Tafuri la contestation avant-gardiste du langage classique, l'identification des limites du travail formel et la caractérisation exacte des nouveaux besoins connectés à l'existence métropolitaine sont à la fois permis et appauvris par l'incapacité d'aller au-delà d'un travail intellectuel encore traditionnellement entendu. En d'autres termes, d'après Tafuri les avant-gardes *anticipent*, posent le problème *et ne résolvent pas* la dialectique entre travail artistique - autonome et libre - et l'opération technico-scientifique - intégré et conditionné. En découlent d'une part un approfondissement de la tension idéologique au dépassement des conditions présentes et de l'autre différentes distorsions utopiques, aussi bien progressistes que réactionnaires. Dépasser ces contradictions sera la tâche de l'architecture. De nouveau : non par hasard, mais justement parce qu'à la différence des autres pratiques artistiques elle est inséparable de la réalité productive et des problèmes de la politique.

Si dans le cours historique des avant-gardes, il y a une contradiction, donc, elle n'est pas dans la recherche explicite de connexions avec l'univers de la production, mais dans la misérable revendication d'autonomie qui caractérise encore un type de travail intellectuel tout entier tourné, même de façon polémique, sur le seul plan formel. Pourquoi dit-on *misérable* cette revendication? Tafuri considère toutes les facettes de la question dans un seul mouvement : le langage est la sphère sur laquelle agit la contestation avant-gardiste ; cela signifie implicitement reconnaître le désordre de la réalité et toutefois se soustraire à une action directe, politique, à son encontre. Représenter la métropole dans un code esthétique signifie s'engager seulement à ce niveau et de fait se retirer du monde. Ce refus de l'action réelle, toutefois, a à son tour un double sens : il projette une hypothèse opérationnelle future dans le présent et permet tout ensemble à l'artiste de sauvegarder - au milieu d'une réalité qu'il considère délirante - sa propre distance critique. Mais alors c'est seulement dans la tour d'ivoire du langage qu'il est possible de faire valoir les marges résiduelles du travail artistique : cette revendication d'autonomie qui se reconnaît elle-même comme incapable d'agir sur la réalité et prend ses distances avec elle n'est-elle pas misérable?

L'extrême complexité de l'argumentation de Tafuri marque une donnée fondamentale: avec *Progetto e Utopia* il cherche encore un espace d'intervention *à l'intérieur* de la marchandisation du monde. Avec les avant-gardes historiques le pouvoir formatif de l'œuvre singulière tend à disparaître : « les objets - écrit Tafuri - flottent tous au même niveau, avec un égal poids spécifique, dans le mouvement constant de l'économie monétaire³⁹⁴ ». Comment rendre *utilisable* un art réduit à une chose parmi les choses, une marchandise qui flotte dans l'indifférence à la valeur propre aux sociétés capitalistes avancées? Est-il possible de considérer encore comme art

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

une production ainsi faite ? Tafuri reconnaît en Lisickij et Mondrian deux tentatives extrêmes, fondées sur l'« usage d'un langage de purs signes », adressé à « une masse » qui a « complètement intériorisé » l'univers sans qualité des métropoles entendu à la manière de Simmel comme espace du capitalisme. L'art ici s'expose au *projet*: il *organise* des dimensions architecturales, picturales ou plastiques ; il fonctionne à travers des montages disharmonieux qui suivent la logique du *choc*; il utilise des matériaux historiques ou artificiels pour *analyser* une réalité qu'on découvre entièrement indifférente aux valeurs esthétiques. Le langage est emporté par la «réalité d'un univers-machine» qui, pour être contrôlé, est rendu en abstractions formelles. L'art d'avant-garde est à la fois attiré et repoussé par un tel univers artificiel, c'est pourquoi il est à la fois *dystopique et utopique*.

En ce sens l'architecture moderniste *résout* vraiment les problèmes posés par l'avant-garde. « Le Bauhaus est la chambre de compensation des avant-gardes »: Gopius reconfigure le *projet* comme « méthode d'organisation de la production ». Ce passage – nécessaire et implicite dans l'art contestataire des premières années du siècle – fait raison de tous les résidus utopistes encore actifs dans la poétique d'avant-garde. « L'idéologie désormais ne se superpose pas aux opérations – concrètes parce que reliées aux cycles réels de production – mais elle est interne aux opérations elles-mêmes³⁹⁵ ». Tafuri établit ainsi une évaluation graduelle entre niveaux idéologiques successifs. La prétention avant-gardiste de sauvegarder les pratiques artistiques était *idéologique* parce que entièrement joué dans la sphère séparée du langage. Avec l'architecture moderne, l'art se résout dans le projet et le projet se développe en termes d'organisation de la production.

L'architecture est planification territoriale, elle existe seulement si elle parvient à réorganiser la métropole. Mais cela revient à dire que maintenant le problème de l'architecture est entièrement politique: l'architecture « fait allusion à autre chose qu'elle-même », « à une restructuration [...] *en général*; à une coordination planifiée de la production ». Le Mouvement Moderne se développe tout entier dans des médiations continues entre *l'utopie* d'une réorganisation complète et ordonnée de la production, avec le réalisme dû au procédé d'affinage technique qui amène les architectes à accepter « avec une lucide objectivité toutes les conclusions sur la mort de l'aura et sur la fonction purement technique de l'intellectuel³⁹⁶ ». Bref l'architecture se représente clairement sa tâche *politique*, mais pas toutes les conséquences que celle-ci comporte. C'est pourquoi, dit Tafuri, elle sera plutôt *l'objet* et non le *sujet* du processus de développement.

« La *Neue Sachlichkeit* mitteleuropéenne adopte la même méthode de mise en projet à la structure, idéalisée, de la chaîne de montage. Les figures et les méthodes de travail industriel entrent dans l'organisation du projet [...]. De l'élément standardisé, à la cellule, au bloc singulier, à la *Siedlung*, à la ville [...]. Chaque maillon de la chaîne est en soi complètement résolu et tend à disparaître, ou mieux à se diluer formellement

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 92.

dans le montage. [...] Ce ne sont plus des objets qui se présentent maintenant au jugement, mais un *processus*, à vivre et à laisser s'écouler en tant que tel. L'utilisateur [...] est l'élément central d'un pareil processus³⁹⁷. »

À son plus haut niveau, l'architecture des années 1920 et 1930 parvient à avancer une proposition très élaborée d'organisation de la vie collective. En ce sens elle est, comme disait Gropius, *intégrée*. Dans le mythe de la participation active du public à la mise en projet, « le rêve du socialisme romantique de Morris – un art fait par tous et pour tous - prend forme idéologique à l'intérieur des lois d'airain de la mécanique du profit³⁹⁸ ». C'est pourquoi le débat de l'architecture radicale est résolu d'emblée dans la métropole capitaliste. La métropole en représente à la fois l'espace de conception et l'horizon de sens, le lieu de naissance et le problème de fond. Que dit la culture architecturale de la métropole?

Un premier filon s'ouvre avec les écrits de Loos sur le *comportement métropolitain* et à travers Taut et Behrens arrive à son point culminant avec Ludwig Hilberseimer. Dans les pages dédiées à l'architecte de Karlsruhe, Tafuri *complète* sur l'aspect architectural la leçon de Cacciari sur la *Groszstadt*. « La ville-machine de Hilberseimer » dit Tafuri, n'est autre que l'image de la *Groszstadt* de Simmel³⁹⁹ : un ensemble social compris dans l'unité de la *cellule* - comme élément *abstrait* d'un *programme productif* - et de *l'organisme urbain dans son ensemble*. Dans les dessins d'Hilberseimer la ville est presque inhabitée, et c'est vrai sans aucun doute. Mais cette *absence* d'humanité n'a rien d'antisocial. Elle marque plutôt le dépassement du *vide* qui informe l'esthétique architecturale, en l'achevant en sociologie urbaine. Le thème de la cellule, en effet, achève l'objet architectural dans la rétroaction avec le territoire entier, en l'ouvrant sur la réalité. En donner une lecture formelle serait inutile:

« L'unité de la construction n'est plus, désormais, un "objet". C'est seulement le lieu où le montage élémentaire des cellules singulières revêt une forme physique. En tant qu'éléments reproductibles à l'infini, celles-ci incarnent conceptuellement les structures premières d'une chaîne de production qui fait abstraction du vieux concept de lieu ou d'espace. [...] La conformation de la cellule prédispose les coordonnées de mise en projet de l'ensemble urbain; la structure de la ville pourra déformer, en dictant les lois du montage, la typologie de la cellule. Dans l'articulation rigide du plan de production disparaît la dimension spécifique de l'architecture [...]. En tant qu'"exceptionnel" par rapport à l'homogénéité de la ville, l'objet architectural s'est complètement dissous⁴⁰⁰. »

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 93-94.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 96.

Disparaissent ainsi de l'horizon disciplinaire l'arrogante recherche de l'exception, toute trace de monumentalisme et le bavardage des styles architecturaux. Reste une théorie qui essaie d'isoler la loi générale de la vie des grandes masses, en contraignant « le chaos à devenir forme, forme logique, univoque, mathématique⁴⁰¹ ». C'est pourquoi l'architecture tend à s'alléger, jusqu'à disparaître de l'horizon de la connaissance. Le langage devient extrêmement sobre. Seul le nécessaire est autorisé. *Une extrême pauvreté, acceptée comme désenchantement peut conduire à la richesse*, avait écrit Asor Rosa, dans *Contropiano*, à propos du jeune Lukács. Il ne s'agit pas ici d'un simple purisme. Chez Hilberseimer nous trouvons plutôt des élaborations *conceptuelles, des hypothèses expérimentales* sur la métropole. Les illustrations du volume *Grosztadtarchitektur* ne sont pas des modèles à reproduire, mais constituent un précieux travail préliminaire qui portera à définir « les coordonnées et les dimensions de la mise en projet [...] les tâches nouvelles auxquelles la phase de réorganisation productive appelle les architectes⁴⁰² ». Précieux travail, dit Tafuri: parce qu'il met la recherche à l'abri des tourments liés à la crise de l'objet artistique. Cette architecture ne souffre pas de *la chute de l'aura*. Le thème a déjà depuis longtemps disparu de *l'horizon de ses considérations*. Nous sommes désormais au-delà de l'angoisse par laquelle s'ouvrait *Progetto e Utopia*, et l'aventure constructiviste commence.

« L'architecte producteur d'objets est désormais une figue inadaptée. Il ne s'agit plus désormais de donner forme à des principes singuliers. En identifiant dans la ville l'unité réelle du cycle de production, la seule tâche adaptée pour l'architecte est celle d'organiser ce cycle. [...] L'activité d'élaborer des modèles d'organisation [...] est la seule dans laquelle se reflète complètement la nécessité de taylorisation de la production du bâtiment et la nouvelle tâche du technicien, qui y est intégré au plus haut niveau⁴⁰³. »

Durant ces années, l'architecture radicale européenne expérimente ses premiers modèles opérationnels : les *Siedlungen* et les *Höfe*. Le Francfort d'Ernst May, le Berlin administré de Martin Wagner, Hamburg avec Fritz Schumacher et encore le travail de Cor van Eesteren à Amsterdam, jusqu'à *Vienne la Rouge*, définissent le cadre complet des hypothèses sondées par la *gestion social-démocrate de la ville*. Toutes expériences concrètes qui se mesurent directement avec la gestion de la métropole. Dans la vitalité ambiguë du langage expressionniste, Tafuri voit un énorme commentaire composé d'exaspérations formelles remplies de pathos, des contradictions de la *réalité opérante*⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ HILBERSEIMER L., *Grosztadtarchitektur*, cit. dans TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 97.

⁴⁰² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 97.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

« Entre la destruction de l'objet et son remplacement par un processus à vivre comme tel, opéré par les courants constructivistes [...] et l'exaspération de l'objet, propre à l'ambigu électionnisme expressionniste il n'y a pas de possibilité de dialogue. Mais ne nous laissons pas tromper par les apparences. Il s'agit d'une dialectique entre intellectuels qui réduisent leur propre potentiel idéologique à l'instrumentalisation de programmes avancés pour un système productif en voie de réorganisation, et des intellectuels qui travaillent en exploitant les retards du *capitalisme européen*⁴⁰⁵. »

Les appels de l'architecture radicale sont tous tournés vers l'unification de pouvoir administratif et propositions intellectuelles – que ce soit celle de May, de Wagner, de Taut. La métropole est *un système* qui absorbe les déterminations qualitatives et quantitatives de l'espace. La limite de la culture architecturale mitteleuropéenne entre 1920 et 1930 consiste d'après Tafuri en cela: intellectuels de gauche, capitalisme démocratique et administrations locales, scellent un pacte qui d'une part tend « à faire prendre à la ville la figure de la machine productive » et d'autre part débouche sur des expérimentations épisodiques et exemplaires réduites à « solutions de secteur⁴⁰⁶ ». *Utopies construites*: ainsi Tafuri définit les *Höfe* – au centre – et les *Siedlungen* – aux marges – de la structure urbaine. Leur *isolement* revendiqué démontra combien l'expérience sociale-démocrate essaie encore de travailler par unités *symboliques*. La métropole est ainsi laissée libre de continuer d'accumuler et de multiplier ses contradictions.

D'autre part, quand les architectes « élaborent des modèles d'intervention généralisables » ils le font conformément à une idée « paléo-technique » du cycle productif parfaitement réfléchi dans l'image de la grande ville comme « agrégat de parties, unifiées fonctionnellement au niveau minimum⁴⁰⁷ ». L'échec de la politique d'urbanisme social-démocrate est ainsi parfaitement compréhensible :

« En tant que tentative de contrôle des mouvements de classe, elle se révèle immédiatement contreproductive ; en tant que tentative de démontrer la supériorité d'un secteur du bâtiment directement géré par les organisations ouvrières et syndicales (la Dewog et la Gehag en Allemagne), la ville des *Siedlungen* reste étrangère aux processus de réorganisation complète du territoire productif. Il existe cependant une deuxième raison, pour laquelle le bilan de la gestion social-démocrate de la ville laisse un passif derrière elle. C'est le modèle-même qui fait partie d'une idéologie globale *anti-urbaine* qui d'un côté se rattache à l'idéologie jeffersonienne, de l'autre à de profondes racines dans la tradition de la pensée socialiste⁴⁰⁸. »

Ici Tafuri reprend toute l'analyse de Tronti et Cacciari sur le rapport utopie-socialisme. Mais l'hypothèse de Tafuri a une conséquence historiographique majeure: les vieilles hypothèses,

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 109.

longtemps hégémoniques dans le mythe de fondation de l'*International Style*, comme les contestations qui verront vite la lumière avec le mouvement postmoderne en architecture sont ici anticipées et démenties dans un seul geste. Le mobile fondamental de l'architecture radicale – sa vraie limite – dit Tafuri, tient dans une forme extrêmement élaborée d'*humanisme anti-moderne*, parfois *communautaire*. L'architecture rationnelle ne peut pas être rabattue sur l'*époque machiniste*. Déjà dans *Teorie e Storia* Tafuri avait écrit: l'architecture est une discipline profondément *anti-urbaine*. Mais maintenant la question est directement saisie sur le plan idéologico-politique.

L'urbanisme social-démocrate, dit Tafuri, « oppose de manière ouverte le modèle du village à celui de la grande ville. C'est Tönnies contre Simmel et Weber »; comme « à la base de la réorganisation guidée par May et Wagner il y a le postulat de la négativité en absolu de la *Groszstadt*⁴⁰⁹ ». Les architectes, ne réussissant pas à gouverner la métropole comme *système*, à cause de lourdes limites politiques et idéologiques, conçoivent les *Höfe* et les *Siedlungen* comme des *oasis d'ordre* opposées au *chaos* d'une métropole dont ils ne comprennent les lois de développement.

« Les idéologies anti-urbaines – écrit Tafuri – ont leur continuité historique qui des propositions des Lumières [...] arrive à la théorie de la cité-jardin, au désurbanisme soviétique, au régionalisme de la Regional Planning Association of America, à la Broadacre City de Frank Lloyd Wright. De l'anti-industrialisme jeffersonien, influencé manifestement par les théories physiocratiques françaises, à l'*Auflösung der Städte* de Bruno Taut, qui fait explicitement référence à la pensée de Kropotkin, au modèle de la *Siedlung* héritage des propositions du dix-neuvième siècle, à Broadacre, ce qui s'exprime est une profonde nostalgie pour la communauté organique de Tönnies, pour la secte religieuse étrangère aux organisations externes, pour une communion de sujets qui ne connaissent par l'angoisse de l'aliénation métropolitaine. [...] Le modèle du pays articulé régionalement – repris après 45 en Italie avec des intonations explicitement populistes – ne tient pas face à la nouvelle dimension urbaine qui fait suite aux nouveaux modèles d'organisation productive. L'aspiration à la *Gemeinschaft*, à la communauté organique, [...] est destinée à succomber, comme hypothèse non valable, face à la *Gesellschaft*, au lien impersonnel-aliéné de la société organisée dans la et par la grande métropole. Laquelle, dans l'extension au territoire entier des moyens de son existence, pose le problème de la spirale développement-déséquilibre⁴¹⁰. »

Industrialisme et esprit technocratique constituent des forces historiques contre lesquelles l'architecture rationnelle combat. L'esquisse tafurienne, en d'autres termes, rend dans le cours historique de la culture architecturale l'émergence de formes culturelles profondément critiques à l'égard du développement capitaliste. L'anarchisme de Taut, le socialisme éthique des soviétiques, et même les fantaisies de Wright sont certainement anticapitalistes. Mais le relief est nécessaire pour en souligner la limite : l'architecture ne parvient pas à penser la fonctionnalité multiple, la

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 110-114.

multiplicité et le caractère non organique de la métropole capitaliste et donc elle y oppose une critique impuissante⁴¹¹. C'est pourquoi la « révolte angoissée contre la métropole inhumaine » du rationalisme est destinée à devenir *nostalgie* pour la communauté perdue, ou pire, à régresser en utopies réactionnaires qui rêvent de plier la direction du temps « vers l'enfance de l'humanité⁴¹² ».

Le Corbusier à Alger

De la crise du constructivisme émergent une série de problèmes nouveaux : le difficile chiasme des techniques de constructions, conditions de la production, usages, représentations sociales et culturelles, inventions plastiques et spatiales, déséquilibres et tensions de développement doit trouver une *solution élégante*. Le sommet du mouvement dialectique avec lequel Tafuri a tordu le cou au mythe du Mouvement Moderne se trouve chez Le Corbusier, auquel l'historien consacre le chapitre le plus intense et peut-être le plus important du livre. Projeter, *architecturer*⁴¹³, pour utiliser le néologisme du maître de La Chaux-de-Fonds, signifie désormais résoudre *un problème*, déterminer une stratégie à la hauteur du développement technologiques et social d'un temps historique donné. La *lucidité* avec laquelle Le Corbusier délimite cette nouvelle frontière, dit Tafuri, « n'a pas d'égal dans la culture progressiste européenne⁴¹⁴ ».

Entendons-nous: il ne s'agit pas de résoudre en urbanisme la leçon entière de l'architecte. Une telle lecture, selon Tafuri, n'a que trop résisté à la critique et à l'historiographie⁴¹⁵. Il faut plutôt creuser dans ce que les écrits et les schémas urbains de Le Corbusier semblent cacher. Asor Rosa a raison: « Ce n'est pas un hasard si Tafuri fait précipiter le destin tragique de l'architecture non sur le Bauhaus mais sur Le Corbusier⁴¹⁶ ». Parce que seul dans le projet de Le Corbusier se heurtent un réalisme qui expose des traits *non intégrables* - « qui passent pour utopie aux yeux de ses critiques et de ses détracteurs » - et la « rude, nue matérialité des processus économiques⁴¹⁷ ». C'est exactement dans cet écart qu'habitent, selon Tafuri, les questions essentielles du discours intellectuel de l'architecte. Le maître suisse, selon Tafuri, n'absorbe pas les contradictions et le désordre de l'univers mécanique dans le plan urbain ou dans la poétique architecturale. Au contraire, il essaie de travailler sur le caractère non organique de l'univers

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibid.*, p. 112.

⁴¹³ Cf. REICHLIN B., L'utile n'est pas le beau, dans LUCAN J. (dir.), *Le Corbusier: une encyclopédie*, Paris Centre Georges Pompidou, 1987, p. 365-377.

⁴¹⁴ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 115.

⁴¹⁵ Cf., TAFURI M., Machine et mémoire: la ville dans l'œuvre de Le Corbusier, dans LUCAN J. (dir.), *Le Corbusier: une encyclopédie*, cit., p. 460-469.

⁴¹⁶ ASOR ROSA A., Critica dell'ideologia ed esercizio storico, *art. cit.*, p. 30.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

industriel en *en aiguisant la dialectique*. C'est seulement dans ce sens qu'il est possible d'affirmer qu'en Le Corbusier, la technique est la base et le véhicule du lyrisme architectural ⁴¹⁸.

Le *Plan Obus* pour Alger de 1931, dit Tafuri, est dans l'urbanisme moderne « l'hypothèse la plus élevée, encore indépassée tant au niveau idéologique que formel⁴¹⁹ ». Avant tout parce que Le Corbusier déploie son intervention sur le paysage anthropo-géographique tout entier en utilisant les différents éléments comme matériaux de travail, « véritables *ready made objects* à une échelle gigantesque⁴²⁰ ». Réalité et projet entrent alors dans un conflit productif grâce auquel « l'ordre n'est pas une totalité extérieure à l'activité humaine qui le crée » mais le résultat d'« une composition héroïque de violentes tensions⁴²¹ ». Le lyrisme du projet résulte de la confrontation entre liberté et nécessité, poésie subjective et univers technologique, rigueur du plan et connaissance humaine, *objets à réaction poétique* et participation du public. Tafuri ferme alors le cercle du raisonnement développé dans le volume entier, reprend la première phrase de *Progetto e Utopia* et la dépasse:

« Eloigner l'angoisse en en intériorisant les causes: ce n'est pas à cela pourtant que se réduit la proposition de Le Corbusier. Au niveau de la production minimum – celle de la simple cellule résidentielle – le sujet à aborder est la récupération de la plus grande flexibilité, interchangeabilité, possibilité de consommation rapide. Dans les mailles des grandes structures, constituées par les *terrains artificiels* superposés, la plus ample liberté d'insertion des éléments résidentiels préfabriqués est permise. Par rapport au public, cela signifie de se changer en concepteur-projeteur de la ville. Le Corbusier [...] arrive jusqu'à prévoir la possibilité d'éléments excentriques et éclectiques dans les mailles des structures fixes. La liberté concédée au public doit être poussée jusqu'au point de permettre au public même d'avoir [...] l'explication de son mauvais goût. L'architecture comme acte pédagogique et instrument d'intégration collective, donc⁴²². »

Les exigences dynamiques de la révolution technologique, des transformations de la consommation, des évolution des styles de vies excèdent les cristallisations *dell'Esistenzminimum* et de la production en série. Le *standard* se transforme en un processus d'expansion continu qui arrive à intégrer le problème du goût de l'habitant singulier. La polarité formelle qui caractérisait la conscience culturelle avant-gardiste, devient complètement terrestre. L'ordre est réduit à la coordination de fonctions, tandis que le chaos est intégré comme moteur dynamique du projet. Ainsi, intégration, développement et transformation s'entremêlent: « de la réalité productive, à l'usage de l'image, la machine urbaine toute entière pousse jusqu'à l'extrême ses possibilités implicites de potentiel social de la *civilisation machiniste*⁴²³ ».

⁴¹⁸ REICHLIN B., L'utile n'est pas le beau, *art. cit.*, p. 370.

⁴¹⁹ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.*, p. 117.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴²² *Ibid.*, p. 121.

⁴²³ *Ibid.*, p. 122.

« Il est significatif – écrit Tafuri – que presque tous les objectifs formulés sur le plan économique par la *General Theory* de Keynes puissent être retrouvés, comme idéologie pure, à la base des poétiques de l'architecture moderne. Se libérer de la peur du futur en fixant le futur comme présent : le fondement de l'interventionnisme keynésien est le même que les poétiques de l'art moderne. Au sens politique justement, il est aussi à la base des théories urbanistiques de Le Corbusier. Keynes règle ses comptes avec le «parti de la catastrophe», et tend à en récupérer la menace, en l'absorbant toujours à de niveaux différents. Le Corbusier prend acte de la réalité de classe de la ville moderne, et il en déplace les conflits au niveau le plus haut, en réalisant la proposition la plus élevée d'intégration du public, impliqué comme opérateur et comme consommateur actif, dans le mécanisme urbain du développement, rendu désormais organiquement humain⁴²⁴. »

Le Corbusier est pleinement conscient du problème politique qui se présente à la nouvelle architecture. L'architecte sait que son travail ne consiste plus dans la simple conception d'objets, mais qu'il doit intervenir directement sur le triple front de la distribution, de la production et de la consommation. Et en effet, avec *l'appel aux industriels* et les schémas *Dom-ino*, il s'adresse à la production ; avec les CIAM il parle au monde politique; et à travers un processus d'articulation formelle des architectures qui atteint le plus haut niveau de flexibilité possible, il appelle à une participation active le public. Ces aspects font partie intégrante du *projet*. À ce point il reste toutefois à comprendre *pourquoi* les propositions de Le Corbusier restent *lettre morte*. Ici l'analyse tafurienne trouve une première solution.

L'architecte selon Tafuri travaille encore « comme un intellectuel⁴²⁵ ». Qu'est-ce que cela veut dire? Qu'il n'est pas capable de renoncer à sa liberté poétique face à l'univers de l'intégration productive, bien sûr. Mais cela ne suffit pas. L'architecte ne réussit pas à se lier aux pouvoirs politiques *réels*, ni à identifier les caractéristiques effectives des partenaires économiques. La *civilisation machiniste*, dit Tafuri, « suppose une autorité qui décide et un peuple qui participe », tandis que les grands projets urbains de Le Corbusier s'articulent encore dans une situation de « vide de pouvoir⁴²⁶ » : « il invente ses commanditaires, les généralise, est disposé à payer de sa personne son rôle actif de proposition », au point qu'à Alger il travaille « pendant plus de quatre ans sans poste ni rémunérations⁴²⁷ ».

Le geste lyrique de Le Corbusier attaque le pouvoir politique « de l'extérieur » et se propose « comme savoir doté de pouvoir. Au politique n'est accordé que le pouvoir d'exécuter⁴²⁸ ». Ses plans s'opposent *consciemment* aux « structures sociales et politiques arriérées ». *Consciemment*:

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁴²⁶ TAFURI M., *Machine et mémoire*, *art. cit.*, p. 462.

⁴²⁷ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.*, p. 123.

⁴²⁸ TAFURI M., *Machine et mémoire*, *art. cit.*, p. 463.

l'architecte veut « stimuler » les cycles et les institutions qui gouvernent le développement⁴²⁹. Mais le capitalisme n'avance jamais pacifiquement, et pas non plus par suggestions culturelles. L'innovation est toujours le résultat de conflits entre pouvoirs et institutions concrètes. Le réalisme du projet alors se retourne de nouveau en utopie et, par conséquent, les modèles de l'architecte restent « des expériences de laboratoire: et - remarque Tafuri – ne se donne aucune possibilité pour un modèle de laboratoire de se traduire en réalité *a tout court*⁴³⁰ ». Comme l'a souligné Asor Rosa avec pertinence, le Le Corbusier de Tafuri démontre enfin le caractère inconciliable du travail intellectuel *autonome* et du développement capitaliste⁴³¹.

À ces considérations s'ajoute une seconde question d'importance capitale: « on ne lit pas correctement le naufrage d'Alger - dit Tafuri – si on ne le relit pas à la crise internationale de l'architecture moderne; à la crise, autrement dit, de la *Neue Welt*⁴³² ». Généralement, remarque Tafuri, on fait coïncider une telle crise avec l'avènement au pouvoir des fascismes européens d'une part et du stalinisme de l'autre: une involution de la situation politique qui aurait interrompu l'histoire progressiste des avant-gardes architecturales. Mais pour Tafuri le problème est ailleurs. L'architecture moderne entre en crise à cause d'une nouvelle, bien plus déterminante *réalité* qui amène à la décrépitude les structures épistémiques du mouvement rationaliste: « la réorganisation internationale du capital, l'affirmation des systèmes de planification anti-cyclique, la réalisation du premier plan quinquennal soviétique⁴³³ ». Devant cette révolution technologique des structures du capital, le projet de Le Corbusier est idéologique parce qu'il repose sur une représentation synthétique des rapports socio-politiques. L'architecte est victime d'une « hyper-détermination naïve de l'autorité du plan⁴³⁴ » qui l'amène à un geste typiquement utopique - bien que d'une utopie ici fortement progressiste: en imaginant une planification/organisation de la production sans déchets ni contradictions.

« L'architecture comme idéologie de plan est bouleversée par la réalité du plan, un fois que celui-ci, ayant dépassé le niveau de l'utopie, est devenu un mécanisme opérant. La crise de l'architecture moderne commence au moment précis où son destinataire naturel - le grand capital industriel – en dépasse l'idéologie de fond, en mettant de côté ses superstructures. À compter de ce moment-là, l'idéologie architecturale a épuisé ses propres tâches, son obstination à vouloir voir se réaliser ses hypothèses devient ou lâche pour le dépassement de réalités arriérées, ou de gêne fastidieuse⁴³⁵. »

⁴²⁹ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 123.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ ASOR ROSA A., *Critica dell'ideologia ed esercizio storico, art. cit.*, p. 30.

⁴³² TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 124.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ TAFURI M., *Machine et mémoire, art. cit.*, p. 463

⁴³⁵ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 125.

Alors les nombreuses, rocambolesques irruptions surréalistes, déjà à partir des années 40, comme le repli dans le lyrique, dans le théâtral, dans le plastique des formes de la dernière période, marquent la crise définitive de l'intellectuel autonome. S'il y a un problème politique dans le rationalisme architectural, il est tout entier ici. Encore aujourd'hui refoulé et oublié. Le dernier Le Corbusier imagine le projet en exhibant les contradictions, en brisant l'équilibre entre composition formelle et modifications des bases territoriales et urbaines, entre langage et développement capitaliste. Mais à bien y réfléchir c'est tout le travail de l'architecte franco-suisse qui devrait être lu ainsi: comme une confrontation non épuisée avec les avant-gardes historiques et avec l'art du vingtième-siècle, sur le rôle et sur les instruments du travail intellectuel dans le développement capitaliste, qui traverse différentes étapes et s'achève sur un premier bilan. Bilan incomplet, bien sûr, perdu dans le labyrinthe dialectique qui sépare les illusions des architectes du monde enchanté de *Monsieur le Capital*.

Cependant: à partir de ce bilan nous pouvons réfléchir, semble suggérer Tafuri. On peut toujours dénoncer un tel état de choses. Si cela est vrai, alors le retour de l'utopie de la forme, les jeux néo-avant-gardistes de l'architecture du milieu des années soixante-dix ne pouvaient satisfaire Tafuri. Bien sûr, il est lui aussi convaincu que la *parole architecturale* doit devenir un instrument d'autoréflexion, une *méta-critique* de la soumission du réel au plan rationnel de l'ordre et de la mesure. Mais rien ne justifie la réduction de la discipline « au fantôme d'elle-même », ni le fait de se laisser noyer dans la « faute originelle » qui marque tout le cycle moderne. Faute, souligne Tafuri, « qui n'est rien que la prétention d'investir – uniquement avec ses instruments disciplinaires – les structures primaires de la ville⁴³⁶ ». Par conséquent, plus que les dérives *pop* ou le nouveau monumentalisme, l'historien regarde avec intérêt les « produits apodictiques de cet *enfant terrible* du mouvement moderne qui est Mies van der Rohe », dont les architectures « dans leur caractère absolument asémantique, sont des objets capables d'être-pour-leur-mort, en se sauvant, seulement ainsi, d'un naufrage certain⁴³⁷ ». Face à la dialectique qui renverse la protestation avant-gardiste en idéologie du plan, l'idéologie du plan dans le projet aporétique de Le Corbusier et ce dernier dans les silences rigoureux de Mies, dit Tafuri, le « bruit des néo-avant-gardes » ne dit rien de nouveau, rien de plus. Au contraire: « dans de pareilles propositions, par rapport à la cohérence des avant-gardes historiques, il y a sans aucun doute quelque chose de moins⁴³⁸ ».

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁴³⁸ *Ibidem*.

Le projet après l'utopie

L'historicisation des fonctions de l'utopie et de l'idéologie dans le travail architectural détermine la *nécessité* de déplacer l'attention *de l'esthétique à l'organisation sociale*. *Progetto e Utopia* met en tension le projet d'architecture avec les plans concrets de gestion du territoire, toujours plus basés sur les irrationalités du développement capitaliste. L'objectif du texte toutefois n'est pas simplement la polémique ou la reconstruction historique. Il s'agit d'identifier une figure théorique du projet qui, justement à partir de la pleine intégration du travail intellectuel dans les mécanismes du développement, puisse maintenir un profil *critique*. Ce thème, il est vrai, reste en large partie implicite et est rarement relevé par la littérature dédiée à *Progetto e Utopia*. Et pourtant, le titre même du volume montre combien l'architecture dans le développement capitaliste n'est pas seulement une question d'utopie. Des projets étaient du reste ceux des avant-gardes: fondés sur la technique du *choc* pour montrer la « réalité de l'univers machine⁴³⁹ ». Encore projets étaient ceux du rationalisme, qui faisaient allusion à la « restructuration de la production et de la consommation en général⁴⁴⁰ », en montrant cet au-delà *de l'architecture elle-même* – entièrement politique – avec lequel la discipline devait faire ses comptes. Comme d'ailleurs, les gigantomachies tragiques de Le Corbusier et les abyssaux silences de Mies restent des projets.

C'est encore Luciano Ferrari Bravo qui identifie correctement le problème implicite dans la critique tafurienne: une fois que l'utopie a démontré qu'elle travaille seulement dans le sens du développement capitaliste et *après la découverte que* « dans ce cadre il ne lui reste plus qu'une fonction inutilement décorative », voilà que nous arrivons « au second terme du discours: de l'utopie au projet »:

« Comme je disais - écrit Ferrari Bravo – ce n'est pas que le plan capitaliste ou mieux l'exigence capitaliste de se déplacer le long de voies planifiées naissent par hasard. Elle émerge lentement, à partir du moment où tout un cycle précédent, dans les années 30 de ce siècle, a brûlé. Je veux dire que les coordonnées qui comptent pour aborder le thème du projet [...] ce sont celles historiques et politiques en général. Parler de projet est impossible sinon à partir d'une expérience historique de planification complète du développement que l'état capitaliste lui-même approuve à partir de la crise de 1929⁴⁴¹ »

Qu'arrive-t-il au *projet* quand la *fonction utopique* s'épuise? Qu'arrive-t-il à l'architecture quand elle perd sa fonction d'avant-garde? Les analyses de Tafuri sur la planification de l'Allemagne de Weimar, dans l'Autriche social-démocrate, dans les Etats-Unis du New Deal et en

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴¹ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto*, *art. cit.*, p. 71.

Union Soviétique⁴⁴² nous indiquent la limite idéologique de l'architecture mais d'autre part nous montrent un nouveau terrain de travail possible. Le capitalisme tardif, comme nous l'avons vu, comporte une totale inclusion dans le cycle productif de toute activité subjective – en termes marxistes on dirait : la complète abstraction du travail - une transformation générale de la conflictualité du cycle, maintenant brisé entre capital social et capital privé ; et d'autre part comporte la reprise de l'interventionnisme public - autrement dit la traduction de la violence extra-économique d'état en puissance économique directe. Cette condition prend place dans une ample production critiquée par Tafuri.

« Une des caractéristiques – a écrit Asor Rosa – de la critique de l'idéologie [...] était constituée par une intention démystificatrice dominante par rapport à toutes ces manifestations, intellectuelles et politiques, de la tradition du mouvement ouvrier, qui avaient dans le passé essayé d'opérer une meilleure intégration dans le cadre social capitaliste. Dans le cas de Tafuri, cette prédisposition [...] se séparait en deux directions possibles : la critique par rapport à l'expérience social-démocrate austro-allemande, étudiée de manière exemplaire dans l'acception très avancée de la "Vienne Rouge" des années 1920 et 1930 et du *Karl Marx Höf* [...], et la critique de ces illusions de l'avant-garde architecturale européenne d'orientation démocratique et antifasciste qui, dans le déclin des perspectives social-démocrates, avaient cru identifier dans l'Union Soviétique le pays où se serait réalisé le rêve utopique de la rencontre entre socialisation et forme, pour arriver à se heurter là aussi, et de manière désormais catastrophique, aux exigences économiques du plan et aux idéologies, triomphatrices et spectaculaires, du socialisme réalisé⁴⁴³. »

Mais cette base historique vaut seulement comme une prémisse. En ce qui concerne l'architecture, comme l'a encore remarqué Ferrari Bravo, le schéma tafurien cherche à produire une « idée type, dans l'abstrait [...] de ce que c'est que de faire un projet, cette opération intellectuelle que nous constatons aux niveaux les plus divers de l'opération artistique et non artistique⁴⁴⁴ ». Pour saisir la portée critique du projet, Ferrari Bravo récupère les définitions marxistes de *travail abstrait* et de *processus de valorisation*. Une telle hypothèse, il faut le dire, utilise des références partiellement différentes de celles de Tafuri et pourtant elle reste la seule, en littérature, à avoir saisi le nœud théorique de ses écrits dans cette période.

⁴⁴² TAFURI M., Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar, dans *Contropiano, Materiali Marxisti*, 1, 1971, p. 257-311; Austromarxismo e città, "das Rote Wien", dans *Contropiano, Materiali Marxisti*, 2, 1971, p. 259-311; Urss-Berlin, 1922: du populisme à l'internationale constructiviste, *VH 101*, 7-8, 1972, p. 53-87; Les premières hypothèses de planification urbaine dans la Russie Soviétique 1918-1925, *Architese*, 7, 1973, p. 34-41; TAFURI M., CIUCCI, G., DAL CO, F., MANIERI-ELIA, M., *La Città Americana, dalla guerra civile al New Deal*, Rome-Bari, Laterza, 1973; TAFURI M., Verso la città socialista: ricerche e realizzazioni nell'Unione Sovietica, fra la NEP e il primo piano quinquennale, dans *Lotus*, 9, 1975, p. 76-93; TAFURI M., COHEN J.L., DE MICHELIS M., *URSS 1917-1978, La città, l'architettura/La ville, l'architecture*, Rome, Officina, 1979, Paris, L'Esquerre, 1979; TAFURI M. (dir.), *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*, Electa, Milano 1980 [tr. fr., *Vienne la Rouge. La politique immobilière de la Vienne Socialiste. 1919-1933*, Bruxelles, Mardaga, 1981].

⁴⁴³ ASOR ROSA A., Critica dell'ideologia ed esercizio storico, *art. cit.*, p. 30.

⁴⁴⁴ FERRARI BRAVO L., Utopia e progetto, *art. cit.*, p. 72.

Voyons-en donc les passages. Dans le capitalisme, le travail a toujours un caractère dualiste: « la forme dans laquelle se présente la richesse d'une société capitaliste n'est pas celle d'un ensemble de valeurs d'usage [...] mais celle d'une chose double justement. À la fois valeur d'usage, chose utile pour ses qualités et valeur d'échange, chose mesurable quantitativement⁴⁴⁵ ». La duplicité des marchandises n'est rien d'autre que le résultat de la duplicité qui traverse le processus productif: le *projet* est toujours élaboration de valeurs d'usage, de choses utiles, en même temps que processus de valorisation du capital existant. Donc, premier passage: réfléchir à propos du projet signifie désormais réfléchir à propos de production. Le binôme projet-produit reconfigure le problème épistémologique fondamental de l'architecture.

Cette première différence est rien moins qu'évidente puisque, comme l'a remarqué Alessandro Armano, elle établit une distance irréductible entre art et architecture. Même face à une action formellement identique, en fait, l'artiste *projette* « en se servant de la production pour mettre en forme une représentation », tandis que l'architecte « se sert de formes pour la production d'une modification du milieu physique⁴⁴⁶ ». Par conséquent l'architecture, à la différence de l'art, ne peut se légitimer à travers l'« échec récursif⁴⁴⁷ » de ses instances critiques et ne peut les rendre en termes exclusivement symboliques. Après la crise de l'utopie, le processus figuratif comme véhicule pour la production d'un ordre de sens différent ou alternatif, n'est plus suffisant pour une architecture qui doit conquérir une dimension critique propre. C'est exactement pourquoi, depuis toujours intégré au réel, son projet doit aboutir à une pratique efficace de transformation du milieu anthropo-géographique.

Pour mener cette tâche, évidemment, le simple rappel à la matérialité de l'édification par rapport à l'immatérialité du travail artistique, ne suffit pas. Au contraire: le *concret* du projet, dans une société de capitalisme avancé, travaille à l'intérieur de fonctions scientifiques et intellectuelles - donc immatérielles - qui prédisposent et organisent l'organisation d'un milieu construit donné.

« Les différences entre art et architecture - écrit Armano - ne sont pas toujours et seulement réductibles à une distinction entre contextes de production - œuvre d'un côté, bâtiments manufacturés de l'autre; mieux, ce qui semble définir les deux champs c'est la manière très différente avec laquelle la production et la réception interagissent, dans les deux milieux, avec le système socio-économique et avec les formalisations qui en dérivent en termes politico-institutionnels. Les positions destinées à revendiquer l'autonomie pour le projet d'architecture -en termes d'indépendance des valeurs formelles et constitutives - ne produisent pas en soi d'éloignement effectif de la sphère du politique. Tandis que l'art [...] et le formalisme poursuivent effectivement l'autonomisation des valeurs esthétiques -grâce à un milieu institutionnel qui leur garantit la séparation du système social -aucune transformation physique de la ville [...] pour autant qu'elle serve à

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ ARMANDO A., *La soglia dell'arte*, cit., p. 194.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 232.

faire valoir ses contenus esthétique-formels n'advient séparément du complexe des interactions sociales et des conditions de la production⁴⁴⁸. »

Pour reconstruire la chaîne production-circulation-consommation – espace épistémologique fondamental découvert par l'architecture rationnelle et composé au maximum de son expression formelle par Le Corbusier – on doit, de manière marxienne, partir du premier anneau de la chaîne. L'espace critique du *projet* doit être trouvé à l'intérieur des conditions de production, c'est-à-dire du travail dans ses aspects techniques. Ici la base empirique du raisonnement est reconquise, sans écarts. Travail et division du travail, *donc* projet et critique: le projet ici est structure du *travail concret*. En découlent une suite de conséquences. En premier lieu, Ferrari Bravo souligne la « tendance progressive à la séparation du processus de travail du processus des puissances intellectuelles de la production⁴⁴⁹ ». À la différence du travail artisanal ou artistique, dont les marchandises peuvent se dire telles seulement si elles ont été fabriquées et « *n'existent pas avant* », le produit industriel améliore et valorise ce caractère général du travail humain qui réside dans l'« *anticipation intellectuelle* » du résultat. Mieux, souligne Ferrari Bravo, il faut reconnaître que cette « pré-idéalisation, cette capacité d'anticiper le résultat est à son tour une résultat du développement du capitalisme lui-même ». Un objet industriel se caractérise justement par sa « préexistence idéale, par cette anticipation du réel par rapport à son exécution ». Que signifie alors faire projet?

Ce n'est pas seulement la *reproductibilité technique* ou sérielle qui caractérise le *projet contemporain*: « mais c'est justement ce mécanisme par lequel les puissances intellectuelles et les puissances de la production même et avec elle la puissance inventive qui donne forme à l'objet [...] sa définition normale sont séparées et opposées dans le processus de travail⁴⁵⁰ ». On pourrait dire: on confirme donc le caractère projectif du travail architectural, comme tout au long de son histoire, de la Renaissance à nos jours. Mais ce serait une erreur : ici la forme ne renvoie plus aux langages de l'esthétique, ni à la raison cosmologique qui ordonnait le langage classique. La forme est plutôt anticipation scientifique de l'objet, fonctionnalité, force de rationalité du projet social tout entier. Le projet *anticipe le réel, se séparant de lui*, seulement en tant que prédisposition des données réelles.

Maintenant cependant, une fois conquis ce seuil, il s'agit de comprendre comment y insérer une force critique. C'est pourquoi Tafuri, d'une part, en suivant justement les évolutions du débat économique sur la planification, signale le retard de la culture architecturale sur ce front : dans la gestion directe du territoire, écrit-il, « les approximations de l'urbanisme

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 91.

⁴⁴⁹ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto, art. cit.*, p. 72.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

apparaissent comme de vieilles idoles à vendre à des collectionneurs passionnés d'armes anciennes⁴⁵¹ ». La plus grande intégration du public, impliqué *comme opérateur et comme consommateur actif* dans une forme urbaine «complètement *humaine*» il ne suffit pas pour faire face à la *réalité du Plan*, qui fonctionne plutôt à travers des programmes de haute complexité et donc par contradictions internes. Donc: *pré-ordonner les données de la réalité ne signifie pas les équilibrer, mais* « agir les déséquilibres, lier indissolublement crises et développement, révolution technologique et changements radicaux dans la composition organique du capital⁴⁵² ». Le plan capitaliste est « déséquilibre organisé », c'est pourquoi toute perspective basée « sur la pacification des aménagements territoriaux » est devenue simplement « anachronique⁴⁵³ ».

Projet et produit

D'autre part, ensuite, il faut reconnaître que cette forme d'anticipation du projet est complètement conditionnée par les modes spécifiques de la division du travail. L'architecte travaille désormais comme un salarié quelconque. Toutefois la pratique du projet dans sa qualité de régulation, d'organisation de la structure de la production territoriale est traversée par des besoins, des intérêts, des usages conflictuels et antagonistes. « L'architecture moderne - dit Tafuri – a marqué les voies de son propre destin en se faisant porteuse d'idéaux de rationalisation par lesquels la classe ouvrière est investie seulement en deuxième instance ». Phrase célèbre qui montre la nécessité de renverser le mécanisme, en identifiant les « conditionnements des structures de plan » et de ses « institutions politiques » plus adaptés aux objectifs déterminés au coup par coup par « la lutte des classes⁴⁵⁴ ».

Nous sommes face, indubitablement, à un programme politique. On pourrait alors dire : le texte est daté. Mais comment passer sous silence les effets que ce programme a sur la culture architecturale ? Au-delà de l'urgence militante en effet, *Progetto e Utopia* relève l'irruption des figures de la production dans l'organisation du projet et dans son évolution morphologique. L'expérience disciplinaire en est complètement révolutionnée. Ce sont plus désormais des objets mais seulement des processus qui se donnent à voir. L'architecture commence vraiment à se séparer des arts. Le rapport entre formalisme et science s'inverse au nom du repli sur lui-même du signe architectural, autrement dit de la « disparition absolue de tout signifié extérieur » au projet et à l'« acceptation désenchantée de la totale technicisation des processus esthétiques⁴⁵⁵ ».

⁴⁵¹ TAFURI M., *Progetto e Utopia, cit.*, p. 159.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 162.

⁴⁵³ *Ibidem.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁵⁵ TAFURI M., *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, art. cit.*, p. 271.

« Si cela est vrai - écrit Ferrari Bravo - une conclusion s'impose, une énième thèse. Chaque activité de mise en projet quel que soit le niveau où elle se déroule est toujours une fonction capitaliste spécifique. Et cela est vrai non seulement parce que le projet [...] est toujours destiné à un usage capitaliste, mais avant tout parce qu'il ne peut que naître nécessairement caractérisé, pour ainsi dire à l'origine, par cette destination. Une analyse interne de la mise en projet, [...] montrerait aisément combien cela est vrai⁴⁵⁶ »

Mais cela ne suffit pas, l'analyse se poursuit: pour Tafuri, ce processus ne détermine en aucune manière la mort de l'architecture ou du projet rationnel. Au contraire: « Le destin de la société capitaliste - écrit-il sur *Contropiano* - n'est pas du tout indifférente au projet. L'idéologie du projet est aussi essentielle à l'intégration du capitalisme moderne dans toutes les structures et superstructures de l'existence humaine que l'est l'illusion de pouvoir s'opposer à ce projet avec les instruments d'une mise en projet différente⁴⁵⁷ ». L'intégration de l'architecture dans le circuit de programmation capitaliste du territoire, comporte l'urgence de déterminer un lieu de travail critique à l'intérieur de la réduction du *projet* à *produit*. En effet, comme l'a remarqué Ferrari Bravo, les deux termes coïncident entièrement « si et seulement si » le caractère anticipateur du projet « est en même temps processus de valorisation⁴⁵⁸ ». Mais *cette parfaite coïncidence* n'est pas autre chose que la proposition renouvelée, à un niveau plus avancé, de la même idéologie formaliste-abstraite, que Tafuri avait repérée dans l'évolution des figures de la grande culture bourgeoise. Dans la production de marchandises valeur d'échange et valeur d'usage ne peuvent se séparer de manière absolue, ni complètement coïncider: elles sont contemporaines, elles sont les deux côtés du travail en régime capitaliste. Le travail est essentiellement équivoque et s'applique à une réalité fondamentalement contradictoire. De la même manière dans le projet intégré doit s'exprimer un rythme aporétique, une tension entre forces irréductibles l'une à l'autre, rythmiquement séparées.

Pour en rester à l'architecture il n'est pas difficile de remarquer que dans le fonctionnalisme lui-même persiste une tendance à dépasser la simple reproduction des mécanismes de valorisation du territoire. Tant qu'on fait coïncider mise en projet et planification - ou mieux, en faisant coïncider mise en projet et planification - on ne peut passer sous silence que la planification sociale se déroule en intégrant dans la même *ratio dominandi* des terrifiantes irrationalités. Alors, au moins pour le Tafuri de *Progetto e Utopia*, il s'agit de renverser sur la logique du projet ces ouvertures, de mettre au travail les distances infranchissables que le discours technico-scientifiques comporte toujours par rapport à la réalité sociale. Apories équivalentes, du reste, se trouvent à toutes les échelles de la mise en projet. Cela dépend, comme l'a encore remarqué Ferrari Bravo, d'une caractéristique constitutive de la production capitaliste: « le

⁴⁵⁶ FERRARI BRAVO L., Utopia e progetto, *art. cit.*, p. 74.

⁴⁵⁷ TAFURI M., Per una critica dell'ideologia architettonica, *art. cit.*, p. 78.

⁴⁵⁸ FERRARI BRAVO L., Utopia e progetto, *art. cit.*, p. 74.

capitalisme n'est pas production de choses utiles, ce n'est pas une production répondant aux besoins, c'est une production de richesse abstraite, c'est une production de choses utiles dans la mesure où elles produisent de la richesse abstraite⁴⁵⁹ ».

À partir donc de l'acceptation totale et désenchantée du caractère intégré du projet, il s'agit de développer les apories déterminées par le fait que le capitalisme *n'est pas production de choses utiles*. Usage, fonction et valeur entrent ici en opposition. Cela permet à Tafuri d'apprécier autrement le criticisme du mouvement rationaliste, par rapport à la tradition historiographique européenne. Mais une telle récupération, insistons-nous, n'est possible qu'à partir de la solution définitive du rapport entre projet et langage, œuvre et signifié, architecture et esthétique, construction et forme. En d'autres termes : c'est seulement à partir du diagnostic impitoyable du travail architectural comme pure fonction dans l'enfer du travail commandé par le capital. L'architecture est marchandises. Il s'agit de travailler sur ce caractère énigmatique que comporte toujours la forme de marchandise. Parce qu'en effet il semble tout à fait clair à Tafuri que le simple travail de composition n'aurait pu que contraindre l'architecture dans de nouveaux marchés de l'art et de la communication visuelle. En somme s'il y a un côté du projet qui est plus exposé à la captation mercantile cela est exactement le côté de ses langages et de l'esthétique. La critique de l'idéologie architecturale, comme la polémique constante contre la figure de l'architecte-intellectuel servent à Tafuri pour anticiper sur la tendance la réduction de l'architecture aux marchés de la culture, qu'il explorera dans sa polémique avec le postmodernisme.

On voit, à ce propos, les pages de *Progetto e Utopia* consacrées au paradigme sémiologique: à quoi sert – se demande Tafuri – cette hypothèse, sinon à apaiser tout conflit *entre univers de développement et public métropolitain*? « Ce qui reste trop souvent caché est le pourquoi de la sémiologie (pourquoi *aujourd'hui*)⁴⁶⁰ ». D'une part, note Tafuri, il s'agit de réduire l'architecture en technique de marketing *pour la consommation* et cela vaut indépendamment du fait qu'elle se charge de *langages de bataille*. Mieux, la prolifération d'utopies graphiques renversées en dystopies apocalyptiques prévoit de fournir la machine du développement d'un « faisceau de communications qui soude toute fracture éventuelle, qui apaise tout conflit, qui rend productive la contradiction même⁴⁶¹ ».

« Réduire l'architecture à un objet ambigu, à l'intérieur de ce *Merz* total qui est la métropole contemporaine, cela signifie accepter entièrement le rôle marginal et super-structurel que l'usage capitaliste actuel du territoire assigne à un phénomène purement idéologique comme l'architecture elle-même. Et ce n'est pas

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

qu'on doive se scandaliser moralement de cela. On s'étonne plutôt que l'autocritique de l'architecture n'arrive pas jusqu'au bout, et ait besoin de se masquer derrière les nouveaux schémas idéologiques que lui prêtent l'approche sémiologique⁴⁶². »

D'autre part cette hypothèse perpétue un des caractères de fond de la modernité. Parce qu'en effet, *sémiologie et formalisme sont des doubles l'un de l'autre*. D'après Tafuri la prolifération d'études sémiologiques dans les différents secteurs du travail intellectuel, du cinéma à la littérature, aux arts ou à l'architecture, « est contemporaine de la nouvelle impulsion donnée aux études et aux recherches relatives aux langages hautement formalisés⁴⁶³ ». Il s'agit encore une fois de *produire des images* du développement, des images de la réalité, dans l'illusion de pouvoir réduire le développement et la réalité à une image entièrement *préétablie, prévue et programmée*. L'anticipation scientifique de l'objet devient la nouvelle nature de l'épistémologie projective du projet moderne.

« Directement connectés à l'extension de l'usage capitaliste de la science et de l'automatisation, ces langages se posent comme systèmes de communication nés à partir d'un plan de développement : leur fonction est articulaire, avec la plus grande extension et la plus grande efficacité, un projet de planification globale de l'univers productif. Sous cet aspect, la création de pareils langages artificiels est relié au développement des techniques de prévision scientifique du futur et à l'usage de la théorie des jeux dans le cadre la programmation économique : [...]: nous assistons autrement dit à une première tentative – encore utopique – de domination complète du capital sur l'univers du développement⁴⁶⁴. »

Sémiotique et sémiologie explorent la possibilité de manipulation du signe pur, seulement du côté idéologique. Elles ne font pas autre chose qu'apprendre à plier le langage architectural aux exigences du développement capitaliste. « Mais – se demande Tafuri – la découverte du signe pur, de l'objet privé de référents qui ne renvoient qu'à l'objet même, n'avait pas été déjà exploité par les avant-gardes historiques, depuis les années précédant la première guerre mondiale ?⁴⁶⁵ ». L'histoire de l'architecture contemporaine – du Le Corbusier cubiste et surréaliste, à Mel'innkov qui traduit en expérimentation constructive les thèses de Šklovskij et Eichenbaum – a montré la contradiction interne de cette hypothèse. En poursuivant jusqu'au bout la voie du formalisme pur, en effet, l'appel à la production se résout dans l'*improductivité* la plus radicale. Une hypothèse impraticable pour l'architecture intégrée. Le formalisme comporte une sphère radicalement agnostique et non politique, un profond détachement du monde réel : ce n'est pas un hasard si le formalisme est la religion professée par tous les théoriciens de l'autonomie du travail intellectuel

⁴⁶² *Ibid.*, p. 149.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

et de l'art *absolu*, c'est-à-dire détaché de tout lien historique. Tandis que l'architecture doit garder un lien intrinsèque et indissoluble avec l'univers de la production⁴⁶⁶.

Progetto e Utopia inquiète le débat architectural à travers une question puissante : comment intégrer un tel type de critique du capitalisme avec les recherches actuelles sur la mise en projet? Le livre s'achève en expliquant le côté politique du problème. On discute d'architecture comme d'une des formes du travail, dit Tafuri. « S'il est vrai - écrit Ferrari Bravo - que le projet est toujours un projet capitaliste [...] il l'est aussi que dans la tendance celui qui fait le projet est tendanciellement souvent un salarié⁴⁶⁷ ». Alors: qu'on qualifie le projet d'architecture comme fonction capitaliste, en refusant tout discours intellectuel incapable de lire le cycle économique complet où telle fonction est insérée ; mais « au-delà de la critique de l'idéologie - dit Tafuri - il existe l'analyse *partielle* d'une telle réalité [...] il existe un travail entièrement à commencer, nous semble-t-il, pour une culture architecturale qui accepte un pareil terrain d'opération⁴⁶⁸ ».

Quelles perspectives ouvre cette position? D'après Ferrari Bravo, par exemple, la reconnaissance d'un travail intellectuel désormais « tendanciellement interne à une dialectique de prolétarianisation » peut se renverser à travers des formes d'organisation politiques du secteur, décidées à « exiger la reconnaissance de la valeur de la force-travail qui œuvre sur le terrain du design⁴⁶⁹ ». Une valeur, précise Ferrari Bravo, « qui n'est pas déterminée par les coûts de sa production mais par la valeur ajoutée que cette aire [...] d'expérimentation formelle [...] fournit au développement⁴⁷⁰ ». Tafuri ne fait référence à rien d'autre quand, en conclusion de *Progetto e Utopia*, signale la nécessité politique de « poser le thème de rôles nouveaux du technique, de l'organisateur du bâtiment, du *planner*, dans le cadre des nouvelles formes du développement capitaliste. Et, ainsi, des tangences possibles et des inévitables contradictions entre un pareil type de travail technico-intellectuel et les conditions matérielles de la lutte des classes⁴⁷¹ ». Premier niveau du problème:

« Qu'une telle situation professionnelle nouvelle - écrit Tafuri - soit crainte par les architectes et conjurée avec les courts-circuits formels et idéologiques les plus névrotiques, est seulement l'indice d'une arriération politique d'un tel groupe intellectuel. Après avoir anticipé la loi d'airain du plan, les architectes, incapables de lire historiquement le parcours accompli, se révoltent contre les extrêmes conséquences des processus qu'ils ont contribué à déclencher. Et c'est là le pire, ils tentent avec les pathétiques surenchères "éthiques" »

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

⁴⁶⁷ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto*, *art. cit.*, p. 77.

⁴⁶⁸ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.*, p. 161.

⁴⁶⁹ FERRARI BRAVO L., *Utopia e progetto*, *art. cit.*, p. 77.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴⁷¹ TAFURI M., *Progetto e Utopia*, *cit.* p. 169.

de l'architecture moderne, de lui assigner des tâches politiques à seule fin de combler ces fureurs provisoirement abstraites et injustifiées⁴⁷². »

D'autre part, le projet doit être repensé à partir des « contradictions économiques et sociales qui explosent de manière toujours plus accélérée dans le milieu des structures urbaines et territoriales⁴⁷³ ». L'appel est tout entier tourné vers le concret : le point nodal est « la gestion directe capitaliste du territoire » et il ne sert à rien de refuser le conflit avec « les niveaux les plus hauts atteints par le développement [...] en se faisant héritier des idéologies de rejet utilisées dans les premières phases de son décollage⁴⁷⁴ ». Au contraire le projet doit être repensé à partir des « énormes possibilités technologiques utilisables pour rationaliser les villes et les territoires », de sorte à renverser « le déclin du caractère professionnel de l'architecte » dans la nouvelle insertion de l'architecture « en programmes dont le rôle idéologique est minimal⁴⁷⁵ ».

Social-démocraties et espaces urbaines

Pier Vittorio Aureli a très justement souligné que l'objet fondamental de la critique tafurienne était l'architecte en tant que constructeur d'*images* des conditions urbaines⁴⁷⁶. Dit autrement : l'auteur, confiné dans la maison du langage, qui reproduit abstraitement les conflits du cycle capitaliste sans réussir toutefois à *agir concrètement sur le développement métropolitain*. Dans le sillage de la recherche opéraïste, Tafuri comprend que la métropole *n'est plus une forme mais un processus de production, une chaîne de montage dans laquelle l'objet architectural est devenu entièrement super-structurel*. De cette intuition naît la formidable critique qu'il consacre, dans les pages de *Contropiano*, à la gestion social-démocrate de la ville sous la République de Weimar et dans *la Vienne rouge* qui précède l'*Anschluss* ; mais aussi ses analyses plus tardives mais non moins importantes du *New Deal* américain et des avant-gardes soviétiques. Autant de matériaux que l'on retrouvera, avec quelques remaniements substantiels, dans le volume *Architettura contemporanea*, coécrit avec Francesco Dal Co et publié pour la première fois en 1976⁴⁷⁷. Plus précisément, Tafuri analyse le repli formaliste qui frappe l'architecture quand elle est confrontée aux problèmes de la gestion urbaine:

« Nous nous intéressions – se souvient Tafuri – aux figures du premier *New Deal*, aux protagonistes du premier plan quinquennal soviétique, ou de la République de Weimar – dont la position n'était pas tellement

⁴⁷² *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁷⁶ AURELI P. V., *The Autonomy of project*, *op. cit.*, p. 48-53.

⁴⁷⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, Milan, Electa, 1976.

d'être des *inventeurs de formes*, des créateurs d'objets magnifiques : des personnages comme Ernst May et Ludwig Landmann, le maire de Francfort. Ils n'étaient pas tous sociaux-démocrates, Landmann par exemple était plutôt un démocrate, un homme de centre-gauche. Ils essayaient de déterminer la meilleure position pour permettre à *l'auteur*, à l'intellectuel de prendre une responsabilité réelle dans l'organisation économique, afin de produire de nouveaux rapports de production⁴⁷⁸. »

Dans les textes qu'il consacre à la ville européenne des années 1920-1930, Tafuri déplace l'attention sur le cycle économique comme terrain d'opposition *direct* entre ouvriers et capital – terrain qu'aucune utopie réformiste n'est disposée à concéder. Bien évidemment, cette posture avait d'abord pour fonction de critiquer les politiques d'urbanisme italiennes de l'après-guerre, qui s'appuyaient fondamentalement sur les mêmes présupposés⁴⁷⁹. Mais, au-delà de ces évidences, le problème de Tafuri est de reformuler une théorie du projet qui le déconnecte de la simple évolution formelle. Déjà dans ses articles sur *Contropiano*, Tafuri découvre que le travail sur la forme, surtout lorsqu'il est *critique*, est immédiatement absorbé par le circuit de valorisation capitaliste. Pourtant, la question qu'il pose ne témoigne d'aucune indifférence à l'égard de l'analyse esthétique. Bien au contraire : le travail sur la forme importe encore, d'autant plus dans un régime de pleine *abstraction* du travail comme celui qui a été produit par le néocapitalisme.

On n'est donc pas surpris de la critique touffue que Tafuri – qui en apprécie pourtant les qualités formelles – adresse au *Karl Marx Hof* de Karl Ehn⁴⁸⁰, architecte, rappelons le, honteusement converti au nazisme après 1934. L'énorme *superbloc* consacré au *Moro*, dit Tafuri, est une *démonstration polémique d'autonomie* de l'ouvrier-masse viennois *contre* la métropole bourgeoise⁴⁸¹. Un moment d'*épopée ouvrière*, cher (et pas par hasard) à Mario Tronti, qui a voulu y voir la matérialisation de l'*État d'exception prolétaire*. Pier Vittorio Aureli a soutenu lui aussi l'hypothèse trontienne⁴⁸² : à cause de l'isolement de Vienne, dit-il, on ne pouvait qu'opter pour un *archipel d'architectures isolées ponctuant* le paysage construit sans intervenir sur le plan général du territoire. Les *Höfe* représentent donc un ensemble de *contingences formelles* détachées du processus économique global de la métropole et *par conséquent* tournées contre lui de façon polémique. Monuments, justement, de cette autonomie du politique dont Tronti s'est souvent fait le chantre, jusqu'à confondre son rougeoiement avec les obscurités d'un grand siècle au crépuscule.

Pourquoi Tafuri se montre-t-il alors aussi sévère à l'égard des mégastructures socialistes ? Dans ses articles sur *Vienne la rouge*, l'historien de l'IUAV pointe en effet l'utopie régressive des

⁴⁷⁸ PASSERINI L., La storia come Progetto, *art. cit.*, p. 45.

⁴⁷⁹ DAY G., Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestation of Political Memory, *art. cit.*, p. 51.

⁴⁸⁰ Cf. MOMETTI F., Ideologia come architettura, *art. cit.*, p. 127-131. DAY G., Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestation of Political Memory, *art. cit.*, p. 65-71; DAY G., Strategies in the Metropolitan Merz, *art. cit.*, p. 28.

⁴⁸¹ TAFURI M., "Das rote Wien". Politique et forme du logement dans la Vienne socialiste, 1919-1933, in *Vienne la Rouge. La politique immobilière de la Vienne Socialiste. 1919-1933*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p. 93.

⁴⁸² AURELI P. V., *The Autonomy of project*, *op. cit.*, p. 52-53.

Höfe, qui trouve dans l'expressionnisme la résolution des contradictions sociales. Et en même temps il critique l'incapacité des architectes à lire les lignes directrices du développement capitaliste et ses contradictions internes qui se termine dans la substitution de *l'éthique de la démocratie résidentielle* aux luttes ouvrières dans la métropole. Dans ces textes, l'analyse de la pensée négative, introduite par Cacciari sur le seuil de la recherche opérante, traduit le caractère infondé du rationalisme architectural en une nécessaire puissance constructive : le langage doit se transformer en *projet*. Problème politique, car non seulement Tafuri ne montre aucune indulgence à l'égard de ces architectes, mais il insiste sur leur déconnexion par rapport aux mouvements de classe :

« Il peut donc être utile de rappeler – écrit-il dans *Contropiano* – qu'en 1927, un an après le début de la construction du *Karl-Marx-Hof*, lorsque des membres de l'organisation d'extrême droite *Frontkämpfer* qui avaient assassiné plusieurs ouvriers sont acquittés, la protestation du prolétariat démocratique exalté par les *Höfe* communaux se conclura par mille ouvriers blessés, 85 morts et l'incendie du Palais de Justice⁴⁸³. »

Tafuri dit : on peut toujours se laisser aller à des pleurnicheries sentimentales sur la chute des forteresses rouges de l'architecture européenne, tout comme on peut exalter la résistance ouvrière contre les chemises brunes qui a connu justement son dernier bastion dans le *Karl-Marx-Hof*. Mais le problème que pose cette histoire est plus complexe : « il n'est pas de phrase qui dise mieux la fracture objective entre la politique austro-marxiste et la réalité de la situation de classe que celle qui a été prononcée par un des ouvriers d'Anna Seghers : *le Karl Marx Hof n'est pas détruit, lui s'en est sorti, mais notre foi dans le parti... elle s'est cassée*⁴⁸⁴ ». Les *Höfe* sont des monuments de la *distance* entre les partis sociaux-démocrates et les subjectivités antagonistes. En cela, ils font peut-être en effet tragiquement écho au *politique* trontien.

Tafuri adresse une critique similaire à la gestion social-démocrate de la ville sous la République de Weimar. Dans l'histoire des « réalisations urbanistiques promues par la social-démocratie et par les forces syndicales », écrit Tafuri, se met en place le programme urbain « du mouvement ouvrier organisé⁴⁸⁵ » : lutte contre la rente foncière, gestion coopérative du logement populaire, renouvellement technologique du cycle de la construction. Tafuri propose une critique des « connexions » qui se sont établies « entre le niveau politique et les recherches disciplinaires dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme », pour dépasser la façon « largement équivoque » dont est porteur l'« anticapitalisme romantique » de la gauche officielle. En continuité avec le Tronti de *Operai e Capitale* Tafuri récuse la « convocation permanente de visions

⁴⁸³ TAFURI M., Austromarxismo e città. Das Rote Wien, *art. cit.*, p. 311.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁸⁵ TAFURI M., Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar, *art. cit.*, p. 207.

optimistes de l'Histoire et de son ascension graduelle vers un horizon ouvrier, ou à des luttes éthiques non conscientes de leur situation dans le cycle général⁴⁸⁶ ». Les éléments régressifs présents dans l'histoire des administrations communales de Berlin, Cologne et Francfort entre 1924 et 1930, sont soulignés en même temps que les ouvertures et les potentialités inhérentes au processus qui mène de la chute des utopies à la reformulation de la question du projet en architecture, une fois celui-ci intégré au cycle économique urbain.

« Au plus fort de l'inflation économique – écrit Tafuri – à partir de 1924, commence l'œuvre « exemplaire » de la construction sociale, conduite par les architectes radicaux [...]. Ce à quoi on est confronté, c'est avant tout, l'acceptation d'un nouveau rôle pour le travail intellectuel. À l'utopisme éthique de Taut se substitue l'œuvre technico-administrative d'architectes comme Otto Haesler à Celle, Ernst May à Francfort, Fritz Schumacher à Hambourg, Martin Wagner à Berlin, une implication directe dans la gestion concrète du cycle de la construction : que ce soit au niveau politique, au niveau de la pure gestion au sein des organes de contrôle de l'urbanisme, au niveau de la production ou au niveau architectural. La fonction utopique, traditionnelle dans l'idéologie du mouvement moderne, semble faire place à une acceptation totale du nouveau rôle de l'architecture comme élément organisateur d'un cycle économique *dont le déplacement de la question formelle aurait perdu toutes ses antiques valences de variable indépendante*⁴⁸⁷. »

L'intense travail de rationalisation technico-économique des architectes allemands, bien exprimé par les études sur la standardisation – on pense à la *Frankefurter Küche* de May ou à la *Siedlung Rothenberg* de Haessler à Kassel – se heurte, selon Tafuri, à un cadre institutionnel encore arriéré. À ce stade, pourtant, l'architecture ne parvient pas à franchir le pas décisif vers une action qui serait à la fois politique et scientifique. Le savoir architectural ne se restructure pas, il ne modifie pas ses priorités, il n'identifie pas les formes et les fonctions qui lui permettraient d'affronter les modèles de développement en acte. Ainsi les *Siedlungen* signent leur propre destin : entre 1924 et 1933 sont construits les quartiers de Otto Haesler à Celle et Rathenow, de Taut, Wagner et Forbat à Berlin, de Grod à Cologne, de Schneider à Hambourg, de May, Stam, et Schwagenscheidt à Francfort. Mais il s'agit là d'« utopies réalisées », qui restent incapables de qualifier « la nouvelle dimension économique des villes et des territoires métropolitains » :

« Localisées en vertu d'une technique d'acquisition des terrains largement conditionnée par le lourd héritage de la ville spéculative du XIX^e siècle, indépendantes de l'emplacement des centres productifs qui commençaient déjà à choisir leur implantation selon des critères d'économie spatiale, indépendants également en tant qu'unité productive de l'ensemble du cycle industriel, les *Siedlungen* rationalistes assument

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 208-210.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 212-213.

de manière pathétique un rôle éminemment idéologique [...] : la ville ouvrière comme ville éthique, ville de l'hygiène physique et sociale, ville principalement de la paix sociale⁴⁸⁸. »

La gestion urbaine des communes sociales-démocrates allemandes ne fait pour Tafuri que confirmer ce qu'écrivait déjà Weber en 1907 : le socialisme révolutionnaire ne peut pas administrer rationnellement le pouvoir « sans détruire les administrations mêmes ou sans modifier des propres implications de classe » parce qu'il est incapable de se mettre en adéquation avec la « logique capitaliste globale⁴⁸⁹ ». Le problème, pour l'historien, c'est qu'on ne peut construire la future politique socialiste sur les fondements de l'ordre économique et social capitaliste. Socialisme et capitalisme sont antithétiques. Construire une politique socialiste signifie avant toute chose briser l'ordre capitaliste de la production. « La partialité lucide de Weber, du côté du capital, semble là pour rappeler aux énoncés économiques fumeux du *Linkskommunismus* et au dilettantisme de la praxis social-démocrate les tâches spécifiques de la lutte de classe dans et contre le développement des rapports de production⁴⁹⁰ ».

La Grand Ville américaine et soviétique

Tafuri reproduit ce parcours théorique, presque à l'identique, à propos de l'opposition entre les expériences soviétique et américaine. Dans ses écrits sur la ville soviétique, il s'intéresse au rapport entre les questions débattues par les formalistes russes – Chklovski, Jakobson, Vinogradov, Eichenbaum – et la crise des avant-gardes artistiques après la révolution de 1917. Au centre de son propos: le problème de la *fonctionnalité de l'art*. Les formalistes russes conçoivent le langage comme une construction dotée de lois et de structures spécifiques qui permettent à la parole artistique de s'émanciper de toute référence *externe*. De là, la centralité de l'enquête sur le fonctionnement évolutif des institutions linguistiques, considérées dans leur autonomie la plus absolue par rapport au réel. Le formalisme, en tant que recherche d'efficacité *dans l'organisation* du matériel sémiologique, est donc une « critique de l'institution linguistique⁴⁹¹ », dont la formule de Chklovski *la forme neuve génère un contenu neuf* définit le programme. *La genèse et les signifiés* des signes sont mis entre parenthèses et l'enquête sur la mécanique du langage ne porte plus que sur la question de la rupture, de l'innovation, de la subversion de la *forme* du discours.

Même s'il apprécie la valeur critique de l'hypothèse formaliste, Tafuri ne se dispense pas d'en souligner les limites. Il y voit en effet une recherche qui enferme l'architecture rationnelle

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ TAFURI M., Il socialismo avanzato e la crisi delle avanguardie, dans TAFURI M. et alii, *Socialismo, città, architettura*, cit., p. 45.

dans une dimension *supérieure* et qui déploie la question de la *forme* sur un plan extra-matériel. C'est à cela que servent : le renversement de l'hypothèse classique sur le caractère politique de l'art, qui se libère de l'assujettissement au signifié et au contenu ; la réduction du projet architectural à un *rapport spécifique entre matériaux linguistiques*; la recherche d'une nouvelle dimension pour le travail intellectuel, qui vise désormais exclusivement « à l'usage cohérent et efficace d'un matériel linguistique indifférent en soi comme à l'élaboration que devra faire le technicien des combinaisons formelles⁴⁹² ». On retrouve, dit Tafuri, le même problème insoluble dans l'histoire du constructivisme soviétique qui « oscillera perpétuellement entre une architecture étrangère au quotidien – les recherches de Melnikov et de Golosov – et une architecture engagée dans une dialectique positive avec lui : les recherches de Ginzburg ou de Burov⁴⁹³ ». Comme dans les *contre-reliefs* de Tatline, les *Merzbildern* de Schwitters, les *collages* de Picasso et les *ready made* de Duchamp, la libre association des matériaux réduits à leur degré zéro, rend possible *la révolte des choses*: c'est-à-dire la réaction artistique à la marchandisation de l'espace d'action de l'auteur.

Pourtant, note Tafuri, si l'artiste « mène la révolte des objets » contre la marchandisation, dès lors qu'il doit descendre sur le terrain de l'histoire, qu'il décide de s'engager politiquement, il est en échec. La « prise de distance » de Tatline et des formalistes « est objectivement une distance vis-à-vis de la production⁴⁹⁴ » :

« La divergence – écrit Tafuri – se révèle dans toute son ampleur lorsque l'avant-garde choisit de lier son destin à la Révolution d'Octobre. Lorsque, pour le dire autrement, elle choisit la dimension du *projet*, lorsqu'elle transforme *sa propre négation en proposition constructive* – en littérature, en poésie, en architecture, en peinture ou en cinéma – lorsqu'elle choisit en somme d'intervenir sur le terrain de l'histoire⁴⁹⁵. »

Une hypothèse de travail que Tafuri juge plus consistante se dessine à partir de 1923, quand Ossip Brik assigne à l'art une tâche nouvelle : celle d'offrir « une connaissance scientifique des lois de la création artistique⁴⁹⁶ ». Dans cette situation, le formalisme touche à des niveaux de démystification qui auraient pu lui permettre de reconnaître les nouvelles conditions du travail culturel, en partant du fait que « l'univers des choses, dans sa réalité brutale, ne saurait plus être soumis à une expérience subjective susceptible de le dominer avec un *projet* de rationalité globale⁴⁹⁷ ». Cependant, les avant-gardes soviétiques ne creusent pas ce sillon : Tatline, Lissitzky, Vertov tentent de répondre à l'aliénation du sujet dans la métropole en réduisant l'homme à la machine, « afin de payer son écot à la loi [...] de la production pour la production ». Une

⁴⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

hypothèse qui, par la mortification assumée et espérée de l'individu métropolitain, retourne la position politique des artistes et renvoie à un projet de « conciliation entre Capital et Travail, par la réduction de la force de travail à un engrenage obéissant et muet de la machine globale⁴⁹⁸ ».

C'est de ces prémices que découlent les lignes générales du développement de la planification urbaine en Union Soviétique. La révolte des objets traduit l'univers de la marchandisation ; le Plan sublime les conditions du travail ; l'exaltation de l'organisation socialise dématérialise le conflit social. À travers ces glissements symboliques, l'Octobre du prolétariat se donne à voir « comme une palingénèse universelle, une épiphanie éthique », qui s'incarne dans la cité communiste de Lissitzky, Hannes Meyer et Hans Schmidt, « lieu spécifique de la manifestation sociale du Plan⁴⁹⁹ ». La classe ouvrière est identifiée au Plan. Et le dessin du plan suffit à résoudre les contradictions dynamiques du développement. C'est cette conception totalement idéologique, cathartique et palingénésique de la planification qui trahit l'incapacité des intellectuels à raisonner en fonction d'un modèle critico-dynamique et qui détermine le repli du travail culturel sur la seule polarité de la communication et de l'image :

« Le machinisme célébratif de la Tour Tatline en 1919, les *garages* et les *clubs* ouvriers de Melnikov entre 1925 et 1930, les projets d'urbanisme de Lavinsky, de Varentsov, et de l'ARU – on pense à la planimétrie d'Autostroi (1930) dans laquelle Lavrov, Popov et Krutilov semblent traduire en un signe planimétrique réitéré l'équilibre dynamique de quelques célèbres *contrereliefs* tatliniens – sont les étapes d'un décrochement progressif de la réalisation de ce même plan social que l'organisation des formes se donne la tâche de communiquer métaphoriquement⁵⁰⁰. »

À ce stade, l'avant-garde et la révolution, le langage et l'histoire se séparent, et la tradition du nouveau retourne dans le cône d'ombre de l'art bourgeois. Car la *révolte des choses* est la façon classique dont l'art a élaboré, ou préfiguré, l'expérience d'un monde totalement dominé par la marchandise – « symbole du négatif » pour la « fausse conscience intellectuelle », retourné en positif « dans les recherches des avant-gardes soviétiques⁵⁰¹ ».

« L'aporie de l'avant-garde réside entièrement là : dans le fait de ne pas avoir su trouver d'autres instruments pour dénoncer son propre processus de marchandisation, [...] que dans un acte de communication, même réduit à un pur témoignage de lui-même, à un pur signal. En niant la possibilité de la communication, l'avant-garde représente et révèle la misère d'une utopie bourgeoise typique, à savoir la découverte qu'il n'y a pas d'autre Valeur que la tendance vers des valeurs ineffectives, inatteignables, dépourvues de sens⁵⁰². »

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 55.

On retrouve le même problème dans l'expérience américaine, à la différence que l'architecture y expérimente ses outils d'analyse sur une réalité qui se prétend *indifférente* aux mouvements de la classe ouvrière. Issu des cours donnés à l'IUAV en 1969-70, puis de 1973 à 1976, le volume sur la *Ville américaine de la Guerre Civile au New Deal* est une tentative pour relire, du point de vue de classe, la morphologie de la *Progressive Era* de Roosevelt, afin de fonder « une nouvelle théorie sur la fonction et l'usage des institutions publiques d'État⁵⁰³ ». Le livre se divise en quatre articles autonomes signés par Mario Manieri Elia, Francesco Dal Co, Giorgio Ciucci et Manfredo Tafuri. La ville américaine y est décrite comme un « énorme, dysmorphique produit de la technique » dont les engrenages sont perpétuellement mis à jour dans un processus sans fin qui réduit urbanisme et architecture au rôle d'agent du « vigoureux processus de transformation capitaliste de la structure urbaine⁵⁰⁴ ». Plongée dans cette réalité ardue, l'architecture des gratte-ciel fait figure de réaction *magique, pure iconographie* : une *montagne enchantée* qui, en même temps qu'elle évoque la « victoire de l'architecture sur l'artificialité de la métropole », élude le problème du « contrôle indirect de la métropole commerciale et financière, considérée uniformément comme structure⁵⁰⁵ ».

Pris dans le réseau régulier de la grille urbaine, les objets singuliers de l'architecture, sont *libres* mais seulement de servir « de masques idéalistes avec lesquels les *businessmen* et les *corporations* pensent pouvoir couvrir la réalité brutale des entreprises financières et spéculatives liées à la concentration urbaine et au développement de la construction commerciale⁵⁰⁶ ». Une dialectique violente apparaît ici, qui confronte le projet d'architecture et le pouvoir politique. Les États-Unis de Roosevelt sont le lieu où le processus de rationalisation se présente, pour ainsi dire, à l'état pur : la transformation de l'architecture dans un sens qui accompagne l'augmentation de la rente foncière et les dynamiques de la ville commerciale y est plus rapide, et surtout moins contrastée – étant donnée l'absence apparente d'un autre point de vue, d'un point de vue ouvrier sur la ville.

Le gratte-ciel dessine ici une hypothèse idéologique qui nie les mécanismes économiques de la métropole spéculative et qualifie le territoire *en cachant*, avec des impératifs formels, les lois du marché capitaliste. Individuelles et séparées, ces montagnes technologiques expriment une « conscience métahistorique du spectacle urbain⁵⁰⁷ ». Citations Art Déco, néogothiques, néoclassiques, composent un exorcisme caléidoscopique de la « poétique de la machine » et déplacent l'architecture dans l'univers du pur *design* ou de la *communication*, la mettant ainsi au

⁵⁰³ TAFURI M., CIUCCI G., DAL CO F., MANIERI ELIA M., *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, op. cit., p. 262.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, Introduzione, p. VIII.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 447-448.

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 191.

service de l'« infini développement capitaliste⁵⁰⁸ ». Dans ce processus, dit Tafuri, « les anciennes prérogatives du projet architectural sont encore réduites. L'architecture est désormais une idéologie véritablement négligeable⁵⁰⁹ ». Une idéologie inutile, qui permet néanmoins une rencontre mortelle entre les langages de l'utopie et le pire « opportunisme professionnel⁵¹⁰ ».

Les muses inquiétantes

À partir de ces conclusions, la critique de Tafuri ne frappait pas seulement les prétentions naïves des néo-avant-gardes mais aussi les hypothèses de travail de la génération des *maîtres* du rationalisme italien, « qui – a écrit Asor Rosa – en se proposant comme idéologie et instrument d'une cohabitation civile, s'offrait en réalité comme bras séculier du plan capitaliste⁵¹¹ ». En 1975 Tafuri publie un article sur *L'Architecture d'aujourd'hui* consacré à Quaroni, Samonà, Ridolfi, Scarpa, Gardella, aux BPR et à Albini, dont le titre symptomatique est *Les muses inquiétantes*⁵¹². Le mouvement théorique est le même qui s'applique à la critique des néo-avant-gardes, mais avec une différence significative: Tafuri considère le travail des maîtres du rationalisme italien comme « la seule contribution qui, aujourd'hui, offre des bases solides pour l'examen des positions culturelles⁵¹³ ». Cette simple constatation devrait être suffisante pour remiser définitivement toutes les lectures apocalyptiques de Tafuri. L'historien romain s'inscrit au contraire dans une tradition classique dont il entend mettre en évidence les richesses et les limites. Comme nous l'avons vu, le parcours de *Progetto e Utopia* à travers les contradictions des avant-gardes historiques et des maîtres du Mouvement Moderne ne se déroulait pas différemment. Bien sûr, ce sont des expériences dont on peut parler désormais seulement au passé, dit l'historien. Mais Tafuri descend directement de ce filon. Pas seulement les architectes, mais les historiens et les critiques: Argan, Zevi, Rogers. Du rationalisme méga-structural du début des années soixante, à la critique du mythe progressiste - à travers quelques éléments tirés de la rencontre avec la dernière saison de l'opéraïsme – et puis dans l'examen *négatif* de la métropole proposé par Cacciari, il s'agit toujours et seulement pour Tafuri d'identifier des marges concrètes pour l'architecture engagée. L'affront polémique contre les maîtres conclut bien le chapitre ouvert avec *Teorie e storia* et souligne la différence irréductible entre Tafuri et les néo-avant-gardes en clarifiant définitivement où se situe l'espace critique du projet, dans cette phase de sa recherche.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁵¹⁰ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, *op. cit.*, p. 234.

⁵¹¹ ASOR ROSA A., *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, *art. cit.*, p. 30; cf. BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, *cit.*, p. 208-223.

⁵¹² TAFURI M., *Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de Maîtres*, dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 181, 1975, p. 14-33.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 14.

Le parcours que Tafuri effectue, de *Teorie e storia* à *Progetto e Utopia* montre le contraste entre nature anti-prospective de la ville et espace prospectif du projet, comme donnée constitutive du travail architectural. En ce sens, Tafuri, en opposant constamment l'histoire de l'architecture au thème de la ville, a toujours entendu souligner la nature virtuelle du langage, sa façon d'être fondamentalement un double infondé de la réalité sociale. Ce n'est pas un hasard si, dans l'école italienne, Tafuri apprécie surtout l'attitude du scepticisme formel, « l'orgueil de la modestie » et de « l'expérimentation prudente », la distance manifeste de l'abstraction de la composition, assumée au plus comme affirmation d'« une dignité perdue⁵¹⁴ ». Des caractères qui emplissent le projet d'une charge anti-idéologique, rendant possible « une critique consciente du concept même de langage⁵¹⁵ ».

Le néoréalisme de Quaroni manifeste, aux yeux de Tafuri, la plus absolue *indifférence à l'égard du matériau linguistique utilisé* et la conscience que le *doute méthodique* ne peut se réaliser « en macérations linguistiques » sans devenir une « maladie⁵¹⁶ ». Chez Ridolfi, les concessions à l'expressionnisme marquent désormais la seule « contradiction personnellement vécue, entre un non-pouvoir et un non-savoir faire de l'architecture autrement⁵¹⁷ ». Le « retour aux sources de Samonà » réactive la mémoire d'une « *ars antiqua* » seulement pour « établir une distance par rapport à cette *composition* et être consciente de son *inactualité*⁵¹⁸ ». Les *magies* de Carlo Scarpa, explorent une syntaxe qui échappe à toute reproductibilité technique, de manière à « faire parler des signes issus d'une tradition qui les avait privés de sens⁵¹⁹ ». Alors que l'intimisme discret, la modestie, l'ascétisme formel de l'école milanaise affichent un *élémentarisme* qui prive la tradition formelle de toute forme de valeur extra-mondaine⁵²⁰.

Toutefois, par contraste, ces mêmes poétiques coïncident avec leur opposé. Le criticisme reste abstrait et se renverse dans la « défense acharnée de ce que les architectes de cette génération considèrent avec embarras ». Il s'agit vraiment, dit Tafuri, des « derniers *architectes* au sens humaniste du terme », pour cela incapables de parcourir jusqu'au bout la voie qui mène à une « restructuration profonde de la division du travail - et donc du travail intellectuel - dans des directions encore incertaines, mais qu'aucune mythologie consolatrice du mouvement moderne ne parvient plus à masquer⁵²¹ ». Incapable d'une évaluation sérieuse de l'état de la discipline, l'architecture rationnelle pratique d'inutiles débats sur l'autonomie du travail intellectuel, qui se

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 27; p. 21; p. 31.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 27-33.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 33.

résolvent tous dans la tentative désespérée de protéger son rôle des menaces incombant à la division du travail.

« C'est pour cela que nous avons choisi le titre de cet article en nous référant à la célèbre peinture de De Chirico: *Les Muses inquiétantes*. Les *Muses* dans ce tableau, sont en réalité totalement "*apaisées*", c'est à dire *rassurées*. Leur irréalisme étonné est celui de qui se sent irrémédiablement dépaycé, et tente de raconter l'exil auquel il est condamné; faisant appel aux *vieilles chapelles* et aux anciennes valeurs, même si le langage de cet appel se glace en sortant des lèvres. En 1948 Quaroni promettait qu'un jour les forces composant *l'Association pour l'Architecture Organique* seraient capables de poser leur crayon et de descendre dans la rue pour faire la révolution. Mais dès qu'ils découvrirent le déclin du mythe bourgeois de l'Apocalypse cathartique, les *maîtres* ont abandonné tout velléité d'intervenir [...] et se sont agrippés à leur bouée de sauvetage individuelle: leur crayon⁵²². »

L'appel au concret de Tafuri, comme on le voit rassemble trois nécessités : abandon des utopies formelles pour défendre le projet des influences idéologiques désormais inutiles ; pleine transformation du travail architectural en pratique fonctionnelle à l'intérieur des règles déterminées par le développement capitaliste ; et une référence précise aux mouvements de classe antagonistes sur les dynamiques de développement. *Le progrès ne se fait pas sans aventures*, dit l'historien. Insistons : le rappel constant à la nature *de classe*, aux *lutttes ouvrières*, n'a ici aucun sens super-structurel. Nous voulons dire : ce n'est pas le signe banal d'une époque *militante* désormais passée et dont on peut se défaire. L'architecte est un fonctionnaire prolétarisé au service de la rationalisation capitaliste des territoires et c'est pourquoi il doit développer avec d'autres secteurs de la classe ouvrière sa fonction politique : libérer, à travers la lutte, le caractère dynamique du système ; agir dans et contre un plan capitaliste qui désormais fonctionne seulement grâce à ces tensions et contradictions ; saisir la valeur directement politique de cette intervention dans les infrastructures économiques de développement.

« De gré ou de force, nos *Muses* devront être entraînées dans ces nouvelles dimensions professionnelles. Les maîtres italiens, comme une bonne partie de leurs héritiers, sont encore loin de se poser l'interrogation anxieuse de Benjamin sur la place du travail intellectuel à l'*intérieur* des rapports de production. [...] Le repli à l'intérieur d'une dimension de la pratique architecturale traditionnelle est ainsi une déclaration de retrait stratégique. [...] Quoiqu'on veuille, la réalité actuelle, celle qui compte et qui nous concerne vraiment, est au de là de tout cela⁵²³. »

Tafuri recourt ici à une référence que l'on retrouvera dans sa critique de l'architecture contemporaine tout au long des années 1970 : *L'auteur comme producteur*, texte *brechtien* de Walter

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*.

Benjamin⁵²⁴. C'est le Benjamin *constructiviste*, saisi dans un des écrits *politiquement le plus radical*⁵²⁵ de sa période avant-gardiste, qui lui sert à solder les comptes avec l'ensemble de la culture architecturale italienne. La question soudain devient claire : face à la nouvelle réalité industrielle il s'agit pour l'architecture de s'interroger sur sa place *au sein* des rapports de production. C'est la question que Benjamin pose à la poésie, et à l'art en général. En effet, selon Benjamin, au lieu de se demander : « comment une œuvre se situe-t-elle face aux rapports de production de son époque ? Est-elle en accord avec eux, est-elle réactionnaire, ou s'efforce-t-elle de les subvertir, est-elle révolutionnaire ? » – comme l'ont fait toutes les avant-gardes, jusqu'à la révolution architecturale moderne – il faut « se demander : comment prend-elle position *en eux*⁵²⁶ ? ».

En d'autres termes, la réflexion de Benjamin vise directement la question de la *technique* architecturale des œuvres dans le développement économique-politique. La question concerne ainsi *directement* la fonction de l'œuvre architecturale à l'intérieur des règles de la production. Armé de cette référence, Tafuri affirme donc que l'espace de la « culture architecturale » fait partie de l'histoire du travail – au sens aussi bien politique, qu'économique, intellectuel ou artistique. Et pourtant, comme l'a remarqué Jacques Derrida, un deuxième élément émerge de ces lignes benjaminienes :

« Benjamin [...] enjoint à *L'auteur comme producteur* : qu'il ne se contente pas de prendre position par des discours *au sujet* de la société et que jamais, fût-ce des thèses ou des produits révolutionnaires, il n'approvisionne un appareil de production sans transformer la structure même de l'appareil, sans le tordre, le trahir, l'attirer hors de son élément. Après l'avoir piégé, l'ayant d'un mauvais coup pris au mot ou au mors⁵²⁷. »

L'architecte, comme l'artiste moderne, doit savoir que s'il veut survivre, ses produits doivent apparaître sous la forme de marchandise. Tel est le destin de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Voilà ce qui lie la crise de l'objet d'art et la crise de sa dimension historique : « ce qui dans l'œuvre d'art dépérit – écrit Benjamin – c'est son *aura*. [...] *La technique de reproduction, détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série*⁵²⁸ ». Mais pour Benjamin comme pour le Tafuri de *Progetto e Utopia*, il reste le pari selon lequel l'auteur-producteur peut s'opposer à son usage capitaliste à condition de savoir parfaitement se situer dans le système de production.

⁵²⁴ BENJAMIN W., *L'auteur comme producteur*, in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144. Cf. ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art*, cit., p. 204-205. Pour la réception de Benjamin au sein de l'école de Venise voir: RELLA F. (dir.), *Critica e Storia. Materiali su Benjamin*, Venise, Cluva, 1980.

⁵²⁵ ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art*, cit., p. 204-205.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

⁵²⁷ DERRIDA J., *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 172-173.

⁵²⁸ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, op. cit., p. 180-181.

Un double mouvement se met en œuvre : une action poétique capable de produire la transformation à travers l'innovation technologique, et qui s'exprime dans le langage de l'art ; et une innovation technologique qui trouve son sens dans la transformation sociale. « On ne proclame pas la rénovation – avait écrit Benjamin – on projette l'innovation [...], il ne s'agit pas de rénovation spirituelle [...] au contraire on propose des innovations techniques⁵²⁹ ». Car, pour *l'auteur qui a médité les conditions de la production*, le travail artistique ne s'exerce plus sur des objets *absolus*, dont il connaît la complète marchandisation, mais plutôt – et surtout – *sur les moyens de production* :

« En d'autres termes – écrit Benjamin – il faut que ses produits [...] possèdent une fonction organisatrice [...] apte à promouvoir la socialisation des moyens de production [...]. Plus l'auteur est capable d'orienter son activité vers cette tâche, plus juste est la tendance, plus élevée aussi, nécessairement, la qualité technique de son travail⁵³⁰ ».

C'est donc dans la promotion de la socialisation des « moyens de production intellectuelle » exprimée par la qualité technique d'une œuvre, que les tensions entre règles du langage et liberté, logique fonctionnelle et rupture historique, continuité et innovation, sont possibles : à travers des transgressions cachées, *non exposées*, qui agissent *en contrepoint* sur le langage de l'ère de la technique. L'*abstraction* du *travail* est le processus général du capitalisme, son dispositif de capture ; mais dans le même temps, en tant qu'*organisation de la socialisation*, cette *abstraction* définit le mouvement général qui produit de la résistance contre ce même dispositif. Ici la référence à Benjamin excède le wébérisme des pages de *Progetto e Utopia*.

« Chez Weber et chez Georg Simmel - a écrit Rochlitz - la rationalisation moderne provoque un désenchantement général du monde, si bien que l'art, désormais sans effet sur la vie publique, ne survit plus que dans une sphère privée. C'est à ce déclin que réagit Benjamin [...]. Dans la mesure où la *belle apparence* de l'art n'est plus que mensonge et artifice, il convient selon lui, non pas de célébrer l'apparence pure et simple mais de sacrifier l'art au sens traditionnel pour préserver le statut public et le rôle pragmatique de ses productions. A la différence de Max Weber, Benjamin [...] s'efforce de montrer de façon précise les modifications que connaissent à la fois certains arts, selon leur composition technique et selon leur rapport au réel, et le contexte social de leur réception⁵³¹ »

L'auteur comme producteur renonce donc à poursuivre l'unicité de l'objet architectural en lui assignant des *valeurs* qu'il a définitivement perdues : l'objet est produit par le capital comme *objet en crise*, les choses de l'architecture et de l'art flottent désormais toutes au même niveau, avec

⁵²⁹ BENJAMIN W., *Bert Brecht, in Essais sur Brecht, op. cit.*, p. 9.

⁵³⁰ BENJAMIN W., *L'auteur comme producteur, cit.*, p. 143-144.

⁵³¹ ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art, cit.*, p. 175.

la même densité avec laquelle l'argent s'écoule dans l'économie monétaire. À l'objet original, différencié, hiérarchisé de l'économie préindustrielle succèdent des objets sans intensité, dont l'unique mesure est l'équivalent général déterminé par leur prix sur le marché. L'architecture devient, dans le contexte métropolitain, une valeur *relative*. Reconnaître cette évidence, cela signifie comprendre la mutation de l'architecture en une discipline qui *administre* des fonctions urbaines.

Ce postulat est-il correct? Certes il permet une puissante ouverture et ne pâtit aucune limite. Jusqu'en 1976, comme nous le verrons, le schéma est le suivant : capital social et capital privé brisent l'harmonie de la planification. D'autre part, l'État, les institutions, se changent directement en opérateurs économiques – ce que Tafuri souligne en affirmant que «de simple moment du développement l'État devient institution politique»⁵³² Comme l'a écrit Marco Biraghi, toute l'œuvre de Tafuri essaie de déplacer les polémiques des architectes de la simple production idéologique vers une critique des rapports de production *interne* à ces mêmes rapports et *pour cela* efficace : une invitation à se laisser glisser dans les interstices de l'architecture fonctionnelle et projeter la crise des techniques données⁵³³.

Mais face à cette réalité, au moins jusqu'à *Progetto e Utopia*, le système de Tafuri est lui-même scindé, contradictoire. Il est traversé tant par les analyses de Negri - dont Ferrari Bravo témoigne en quelque mesure dans sa lecture du rapport entre utopie et projet – que par les lectures de Cacciari. On peut seulement donner une critique partielle de l'architecture. Cela signifie : la crise de l'État-Plan se manifeste dans toutes les formes intellectuelles et les structures linguistiques hégémoniques dans un moment historique donné ; pour l'apprendre il faut se placer du point de vue de la praxis historico-sociale ; seul ce niveau permet de reconnaître la complète absence de fondement du rationalisme occidental et de libérer le *projet comme pratique technico-scientifique éthiquement implantée*. Nous reviendrons sur ces liens.

Une approche semblable aurait pu prendre plusieurs voies : intégrer le chantier de la recherche historique dans celui de l'enquête sur la composition de classe de cette forme spécifique de travail immatériel qu'est l'architecture ; approfondir le plan épistémologique du projet dans le corps à corps avec l'émergence des nouvelles technologies informatiques et électroniques, elles aussi d'une part prises dans le caractère énigmatique de la marchandise, mais dans une large mesure déjà projetées bien au-delà du commandement capitaliste ; jusqu'à l'émergence des nouvelles formes artistiques qu'auraient pu être saisies dans le conflit renouvelé avec les institutions du marché de l'art et de la communication.

⁵³² TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 163.

⁵³³ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, cit., p. 26-28.

En revanche, aussitôt après *Progetto e Utopia*, Tafuri ne réalisera pas ce programme. À travers l'énième renversement dialectique de l'hypothèse initiale, en effet, aucune analyse ne sera accordée aux *possibles tangences* et aux *contradictions* qui s'ouvrent entre le travail intégré des architectes et *les conditions de la lutte des classes* – pour utiliser les mots avec lesquels se concluait *Progetto e Utopia*. Aucune analyse concrète de la composition technique et politique de l'architecte prolétarisé, aucune enquête *spécifique* sur l'impact des nouvelles technologies sur l'épistémologie du projet, ne verra la lumière. L'aporétique du projet suivra d'autres routes.

V. LES LIMITES DE LA TRANSGRESSION

PREMIERE PARTIE

Sur la limite et la crise

Krisis ou Critique.

Entre 1976 et 1978, la revue *Aut-Aut* accueille deux débats apparemment distincts, qui néanmoins se suivent l'un l'autre de façon cohérente : le premier, introduit par une recension critique de Toni Negri¹, concerne la pensée négative élaborée par Massimo Cacciari, dans son œuvre *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche e Wittgenstein*, suivie sous peu de *Pensiero negativo e razionalizzazione*² ; alors que le deuxième débat concerne *l'irrazionalisme et les nouvelles formes de rationalité*, une conjecture qui cache, en réalité, une première ligne de fuite de la rupture du paradigme classique de la raison³. C'est entre ces deux extrêmes, que Manfredo Tafuri va élaborer son *projet historique*.

Les deux volumes que Cacciari publie entre 1976 et 1977 posent le problème de l'absence de fondement de la raison instrumentale, d'où la pleine conventionalité des langages formels et la substantielle instabilité des systèmes juridiques, économiques et politiques qui en dérivent. De toute évidence, la *Krisis* se déploie à partir d'une prémisse : le savoir est *Grundlose*, infondé, creusé par une faille, un vide, une dystonie essentielle par rapport à la réalité. Et pourtant, Cacciari tente de l'interpréter comme une dystonie *productive* des nouveaux ordres épistémologiques.

Or, cette hypothèse modifie, quoique par de très lents glissements conceptuels, le système qui fonde la méthode de la *critique* de l'idéologie, jusqu'à enclencher son définitif abandon. Alors qu'au sein de *Contropiano*, il s'agit encore de penser la crise de la *pensée négative* comme une progressive structuration des nouveaux plans *idéologiques* d'appréhension du monde engendrés par une classe déterminée, *après* la fermeture de la revue, le paradigme même de la *Krisis* devient une

¹ NEGRI T., Simplex sigillum veri. Per la discussione di "Krisis" e "Bisogni e teoria marxista", dans *Aut-Aut*, 155-156, 1976, p. 180-195, suivi par VIGORELLI A., Noi, i soggetti e il politico. A proposito di bisogni e teoria, *ivi*, p.196-203 et ROVATTI P. A., Fenomenologia dei bisogni: un'analisi complessa e faticosa, p. 204-211. Voir aussi RELLA F., Krisis e Critica, dans *Aut-Aut* 159-160, 1977, p. 127-143 suivi par FISTETTI F., Intellettuali e apparati di riproduzione, *ivi*, p. 143-146, SCARAMUZZA G., Un'ascesi per il potere, p. 146-154 et PASQUALOTTO G., *Per la critica dell'ideologia*, p. 155-176.

² CACCIARI M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976 et *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, Marsilio, 1977.

³ GARGANI A. (dir.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin, Einaudi, 1979 et *Irrazionalismo e nuove forme di razionalità*, *Aut-Aut*, 161, 1977 avec les contributions de P.A. Rovatti, M. G. Meriggi, F. Stame, P. Gambazzi, G. Jarvis, A. Vigorelli, G. Grossi, L. Melandri, B. Frabotta, M. Fraire, F. Fortini, G. Vattimo, G. Comolli, A. Prete, F. Fistetti, F. Rella, M. Cacciari. Cf. pour une lecture critique du débat VIRNO P., Home sweet home. Crisi della ragione e nuovi saperi, dans *Metropolis*, 2, 1980, p. 50-54.

méthode d'analyse, quoique considéré comme schéma irréductible et opposé à toute fonction idéologique ou utopique. Et c'est effectivement à ce niveau, comme nous le verrons par la suite, que se construit la critique de Negri.

Mais avant tout, essayons d'analyser l'hypothèse de Cacciari. De toute évidence, c'est le progressif *énamourément à l'égard de la pensée négative* qui est en jeu. *Enamourément* dont Tronti a témoigné récemment, en le présageant comme échappatoire à l'opéraïsme :

« Précocement, sur *Contropiano*, n. 1, 1969, Massimo Cacciari écrit soixante-dix pages *Sur la genèse de la pensée négative* : et les grandes ombres de Schopenhauer, de Kierkegaard et de Nietzsche se matérialisent. Puis, avec *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* (Milano, Feltrinelli 1976), suivi par *Pensiero Negativo e razionalizzazione* (Venezia-Padova, Marsilio, 1977), il accomplit la première étape de sa traversée personnelle de la *Krisis* des sciences européennes et décrit, pour nous tous, une histoire d'énamourément passionnel à l'égard de la culture mittel-européenne du vingtième siècle⁴. »

Aux références trontiennes il faut joindre Cacciari, et plus précisément ses travaux sur le lien entre Wittgenstein et Loos, certains de ses écrits sur Benjamin, son article sur Heidegger paru en 1976 mais dont l'élaboration remonte au 1973-74, ainsi que certaines interventions de Franco Rella⁵. Enfin, comme première conséquence de la recherche conduite jusqu'ici, il faut citer l'œuvre collective intitulée *Il Dispositivo Foucault*, à laquelle participent aussi bien Tafuri et Cacciari que Francesco Dal Co, George Teyssot et Franco Rella, et dont un nouveau volume de *Aut-Aut* consacré en 1978 aux relations entre pouvoir et savoir s'impose comme réplique indirecte⁶.

Comme nous pouvons le remarquer, il s'agit exactement de la même période durant laquelle Tafuri porte à maturité *Progetto e Utopia* - paru en 1973, et donc cerné par les articles de *Contropiano*, d'une part, et par la publication en 1976 de *Krisis*, de l'autre - qui entraîne à son tour : *Architettura Contemporanea*, volume signé par Tafuri et Dal Co, aussi bien que *Architettura e storiografia: una proposta di metodo* - première version de *Il progetto storico*, texte qui en 1980 deviendra la prémisses méthodologique fondamentale à *La Sfera e il Labirinto*⁷. A travers ces textes, le problème de la matrice idéologique qui relie les significations artistiques à la production

⁴ TRONTI M., *Nous opéraïstes*, cit., p. 61.

⁵ CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos: da Loos a Wittgenstein*, Rome, Officina, 1975; CACCIARI M., Di alcuni motivi in Walter Benjamin, dans *Nuova Corrente*, 67, 1975, p. 209-243; CACCIARI M., *Intransigibili utopie*, dans HOFMANNSTHAL H., *La torre*, Milan, Adelphi, 1978, p. 155-216; CACCIARI M., *Adolf Loos e il suo angelo: Das Andere e altri scritti*, Milan, Electa, 1981; RELLA F. (dir.), *La critica freudiana*, Milan, Feltrinelli, 1977; RELLA F., *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milan, Feltrinelli, 1981; RELLA F., *Miti e Figure del moderno. Letteratura, arte, filosofia*, Milan, Feltrinelli, 1981.

⁶ CACCIARI M., RELLA F., TAFURI M., TEYSSOT G., *Il dispositivo Foucault*, Venise, CLUVA, 1977; MARIO GALZANIGA (dir.), *Potere/Sapere. Materiali di ricerca genealogica e interventi critici Aut-Aut*, 167-168, 1978, en particulier voir FOUCAULT M., *Precisazioni sul potere, risposta ad alcuni critici*, p. 3-11 [maintenant FOUCAULT F., *Precisazioni sur le pouvoir. réponses à certaines critiques*, dans *Dits et écrits*, II, 1976-1988, texte 238, p. 625-635] et NEGRI A., *Sul metodo della critica della politica*, p. 197-212.

⁷ TAFURI M., *Architettura e storiografia: una proposta di metodo*, dans *Arte Veneta. Rivista di Storia dell'Arte*, XXIX, 1975, p. 276-282; TAFURI M., DAL CO F., *Architettura Contemporanea*, Milan, Electa, 1976; TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni 70*, Torino, Einaudi, 1980.

économique - et donc le problème du *projet* tel quel il était développé dans le volume de 1973 - est fondamentalement réinterprété autour de la question heideggérienne : quelle est la fonction de l'art à l'époque de la technique ? La *Krisis contre la critique*, donc, ou pour employer une formule plus récente, la *German Philosophy* contre la *French Theory*⁸ : au sein de cette dichotomie, la question de la technique s'oppose à la critique de l'économie politique, la pensée de la *crise* s'oppose au renouvellement de la critique marxiste, pendant que une première lecture italienne de l'œuvre de Michel Foucault se met en place. C'est dans la tension entre ces deux plans thématiques qu'il nous faut récupérer le code de base de la critique tafurienne la plus aboutie.

Contrairement à ce qui est encore soutenu dans les compendiums d'histoire de la pensée italienne, aussi bien philosophique qu'architectonique, des lignes de recherche tout à fait incompatibles avec l'option de l'opéraïsme classique s'ouvrent à nos yeux : à l'origine, il y a le point tournant de l'autonomie du politique de Tronti, auquel adhère aussi Alberto Asor Rosa ; d'autre part, il y a la substantielle variation que Cacciari accomplit lorsque, pour procéder au-delà de Weber, il se sert de Wittgenstein et Heidegger ; de l'autre côté, Toni Negri à lui seul adoptera la chute de l'homologation fonctionnelle entre le développement des idéologies et le développement des forces productives - et donc, la pleine reconnaissance de la conventionalité des langages formels - comme prémisses à la construction *positive* d'un nouvel horizon ontologique, prémisses qui rencontreront bientôt la nouvelle philosophie française : « Quand Foucault commencera à parler de production de subjectivité, - se rappelle Negri - moi et mes camarades nous sentirons à l'aise⁹ ».

De toute évidence, restituer la complexité d'un tel passage dans son ensemble nous éloigne des possibilités de cette thèse. On y trouve des questions directement politiques - autour du nœud de l'autonomie-organisation et donc du rapport aux mouvements des années soixante-dix - entrelacées à des questions bien plus larges et théoriques, telles que la crise du marxisme, le lien entre Nietzsche et Wittgenstein, le retour à la pensée de Martin Heidegger ainsi qu'au *Zuzydersee* freudien, jusqu'à la première réception italienne de la philosophie française. Cependant, selon divers aspects, certains de ces matériaux théoriques doivent nécessairement être mis en relief, car c'est à partir de leur constellation que s'articule le *milieu* théorique dont dépend la conceptualisation du *projet* de Manfredo Tafuri.

Afin de mieux comprendre de quoi il s'agit, revenons un instant aux deux premiers numéros de *Contropiano*. Comme nous l'avons constaté, Toni Negri y publie deux articles : un sur Keynes et la planification, et l'autre sur le Marx du cycle et de la crise. Deux textes, nous l'avons déjà dit, fortement connectés au parcours de Cacciari, et explicitement cités en tant que sources

⁸ RELLA F., *Krisis e Critica*, art. cit.; Cf. ESPOSITO R., *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Turin, Einaudi, 2016.

⁹ NEGRI T., *Storia di un comunista*, Milan, Ponte alle Grazie, 2015, p. 301

de la recherche sur la planification de la métropole, développée par le IUAV durant ces années-là¹⁰. En se penchant sur Keynes, Toni Negri concentre son attention sur le concept de *capital social*, compris comme *rapport* de force entre la classe des capitalistes et la force-travail, en mesure de reconfigurer l'Etat à l'intérieur de la *crise*. Avec Keynes, affirme Negri, « la lutte des classes se montre et s'organise à l'intérieur de la réforme du capital¹¹ ». L'histoire de la pensée politique et la critique de l'idéologie parviennent ici à une synthèse, lorsque l'on peut démontrer que l'idéologie capitaliste est *plastique*, donc *disponible* à reconnaître la situation concrète des différentes vicissitudes historiques de la lutte des classes : la science économique se constitue ainsi en se pliant à de raisonnables compromis avec son côté ouvrier. Voici ce qu'est l'Etat-Plan : un dispositif d'organisation du capital social marqué par la pleine reconnaissance de la *crise cyclique du système agitée par les subjectivités ouvrières - Nicht Kapital*.

En étudiant Marx, Negri dépasse les difficultés dans lesquelles se débattait l'économie bourgeoise: le philosophe de Treviri, en tant qu'« ingénieur subversif de la connaissance » traduit le *néгатif* de la crise en *affirmation* de la puissance ouvrière. Par conséquent « la crise n'est pas une catastrophe, mais la forme du développement¹² ». Dans toute la pensée de Negri les déséquilibres et les contradictions du système du capital sont toujours un signe *positif* du travail politique incarné par les subjectivités en lutte pour le pouvoir. Le fait que telle lutte se développe dans la production incessante de *limites* opposées aux possibilités constituantes des classes subordonnées, ne porte pas atteinte au discours, mais au contraire l'ancre à une sincère propension matérialiste : d'autant plus que de telles limites ne réussissent pas à s'objectiver, si ce n'est dans la forme d'un *savoir sans fondements*. La *crise à l'intérieur du développement*, la *crise du savoir* et la *nouvelle rationalité* composent par conséquent une constellation qui tient ensemble Nietzsche et Weber, Marx et Keynes.

Jusqu'ici nous sommes exactement à la hauteur de *Progetto e Utopia*, dont l'hypothèse de fond est celle de repenser le projet en valorisant les contradictions de classe qui *se montrent à l'intérieur du développement du capital*, en délivrant de ce fait l'architecture du fardeau du travail esthétique-formel. Cependant, l'hypothèse de Negri ne coïncide pas avec celle du groupe, ainsi comme les deux autres lignes de recherche, celle de Cacciari et celle de Tronti, ne sont pas superposables. Il s'agit plutôt de démontrer comment, à partir de la publication de *Krisis*, la pensée cacciarienne dépasse résolument le modèle de l'autonomie du politique - aussi bien que tout le premier opéraïsme - dans un corps à corps avec la critique de Toni Negri.

¹⁰ Cf. TAFURI M., *Progetto e Utopia*, cit., p. 124 note 81 et TAFURI M., CIUCCI G., DAL CO F., MANIERI-ELIA M., *La Città Americana, dalla guerra civile al New Deal*, Bari, Laterza, 1973, p. 262.

¹¹ NEGRI T., *Storia di un comunista*, cit., p. 296.

¹² *Ibid.*, p. 299-300.

Quelle est donc l'hypothèse de Cacciari ? Une fois le lien crise-développement établi, le système du savoir technico-scientifique parvient à incarner le *General Intellect* et sa volonté infinie de rationalisation du réel, parce qu'il *se reconnaît* comme système conventionnel. À ce point, chaque métaphysique de la société est usée, chaque langage universaliste est bouleversé et le discours commence à porter entièrement sur le terrain rugueux des dialectes du réel. Dans le livre de Cacciari, l'*amor fati* nietzschéen et le *mystique* de Wittgenstein marquent sur le plan éthique et sur celui épistémologique la nécessité d'une forme de rationalité qui fonctionne autour de ses *limites*¹³. Entre la raison théorique et les nombreuses raisons de l'histoire s'ouvre, donc, l'espace d'une infinie série de contradictions et d'apories. *Die Krise von Negative Denken* signe la capacité positive de penser de manière opérationnelle cette nouvelle condition et devient une « recherche concrète de refondation¹⁴ ».

D'autre part, selon Massimo Cacciari, dans le nouveau dispositif théorique *les forces de la critique - sociale, idéologique, culturelle* – affirment encore *leur propre partialité*, mais en fonctionnant exclusivement par « intégration sociale »¹⁵. Ce qui, dira Cacciari, constitue « un renversement par rapport au Bon Antique où l'organisation ontologiquement ancrée à la classe et à ses objectifs valent de manière œcuménique¹⁶ ». Evidemment la distance par rapport à Tronti, ici, se creuse. La trontienne *autonomie du politique* possède sa généalogie spécifique, son léninisme fonctionne comme référence *indépassable*, son *espoir* tient tout entier dans l'idée que « seul le point de vue ouvrier pouvait sans doute permettre d'appliquer pleinement la conception wébérienne de l'action tout entière et purement politique¹⁷ ». Tronti cherche sans répit, dans les figures du politique le *contenu* de classe : serait-ce même tragiquement comme opérateur *mythique* qui réactive la dynamique historique. La variation proposée par Cacciari est tout à fait différente : *les sujets sociaux sont exclusivement produits par la dynamique technico-économique*. La classe ouvrière et ses conflits ne sont pas le *contenu* du développement : ils en représentent plutôt le résultat et le présupposé, destinés toutefois à prendre place dans la relative interprétation que les techniques opératives du néocapitalisme réussissent à identifier.

En somme, ici se jouent deux théories sur l'*autonomie* du politique, toutes deux opposées à l'hypothèse de Negri. D'une part, Cacciari, et de l'autre, Tronti. Bien que provisoirement d'accord sur les choix à accomplir, et longuement parallèles, les deux hypothèses de travail se détachent l'une de l'autre du point de vue théorique. Il faut garder à l'esprit, ce jeu subtil d'articulations théoriques. Parce que la théorie du pouvoir et de la politique qui sert de toile de fond aux écrits

¹³ CACCIARI M., *Krisis, cit.*, p. 95.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ CACCIARI M., *Sinisteritas, art. cit.*, p. 17.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ TRONTI M., *Ouvriers et Capital, cit.*, p. 373.

de Tafuri est celle de Massimo Cacciari, non celle de Tronti¹⁸. Idéologie et utopie se sont renversées dans les formes concrètes du développement capitaliste: et les forces réelles qui l'ont combattu ne peuvent plus être *localisées*: où placer alors la *critique*? Comment définir la *crise*? *Krisis et critique* présupposent une faille, un partage, le dualisme du monde. Le discours sur la *limite* permet à Cacciari d'éclaircir cette fente et de maintenir - au moins dans l'entente de l'auteur - le présent ouvert sur l'interrogation critique. Contre *l'impossible* pouvoir de la technique, c'est l'histoire, qui émerge.

Le *projet* de Cacciari et de Tafuri, se tient en équilibre sur l'inexorable aporie qui se fait jour dans le jeu formelle entre politique et économie, science et intérêt individuel, technique et histoire. Dans cette aporie, c'est l'histoire qui est *autonome, libre, imprévisible*, tandis que le sujet et ses langages sont unilatéralement produits, subordonnés, résultants du discours historique. Et pourtant - et l'enjeu est là - dans l'espace du projet se montre un *résidu* de liberté qui ne peut être éliminé parce qu'essentiellement lié au présupposé gnoséologique qui éclaire le sens de l'acte technico-scientifique et qui permet d'articuler à chaque instant des décisions nécessaires, isolées¹⁹. Le projet est, en somme, une pratique contingente d'intervention, essentiellement limitée dans ses conditions historico-culturelles. Or, cette thèse d'une *désenchantée autonomie du politique*, comme action *relative* sur l'intégration sociale écarte toute hypothèse d'*absolu*, toute *autonomie du projet* et inversement *tout projet d'autonomie*, de l'horizon de l'action²⁰.

En outre, si Tronti face à l'échec de son hypothèse politique, ne peut que s'enfermer dans un anti-modernisme amer, Massimo Cacciari et Manfredo Tafuri tentent en revanche une critique de la société de masse à travers une *anti-théorie* de la modernité : une fouille généalogique ayant pour but la mise à jour d'une structure théorique inédite du projet contemporain. Leur pratique critique s'exerce dans la référence continue à la structure *contradictoire* de la société technologique, et c'est pourquoi elle exalte - contre toutes les hypothèses de *salut à travers l'art* - « la dimension tragique des langages artistiques qui ont eu le courage de regarder en face le négatif de la métropole²¹ ». En d'autres termes, si Tronti essaie progressivement de *se défendre* contre la société de masse, Tafuri, Cacciari et le groupe réuni au IUAV, tentent d'en traverser les abîmes avec une forme inédite de raison critique essentiellement tirée de la philosophie de Martin Heidegger.

¹⁸ A mon avis, toutes les analyses qui réduisent Tafuri au marxisme de Mario Tronti sont erronées, comme dans AURELI V., *The project of autonomy*, Cambridge, Mit Press, 2011, ou bien dans MOMETTI F., *La crisi come progetto. Architetture e storia in Manfredo Tafuri*, in *Scienza e politica*, 47, 2012, p. 107-133 et en bonne partie dans DAY G., *Strategies in the metropolitan Merx: Manfredo Tafuri and Italian workerism*, *Radical Philosophy*, 133, September/October 2005, pp. 26-38. Entre Tafuri et l'opéraïsme de Tronti il y a relation et non pas coïncidence.

¹⁹Cf. L'*Introduzione* de Cacciari à CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, cit., p. 11-17.

²⁰ Hypothèse donc incompatible avec celle de AURELI P. V., *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, Mit Press, 2011.

²¹ LOMBARDO P., *The philosophy of the City*, cit., p. XXI.

Le sujet et le système

Entre 1969 et 1976, Massimo Cacciari développe une constellation conceptuelle qui voit la rationalité classique - globale et synthétique - substituée par le *logos calculateur*. Une rationalité au niveau de l'âge de la technique, qu'il ne faut pas confondre avec la « pensée faible » de Pier Aldo Rovatti et Gianni Vattimo²². La *faiblesse* n'a pas de place dans cet univers *d'esprits forts* : il est question, plutôt, de l'extension planétaire du pouvoir du *Gestell*²³, une forme de rationalisation dont le capitalisme n'est que la dernière expression et peut-être la plus aboutie.

Avec *Krisis*, Cacciari achève sa critique de la subjectivité. Entre Nietzsche et Wittgenstein il explore la *crise* du *Negative Denken* et relance une méthodologie non dialectique qui vise à empêcher toute stabilisation de la domination technique du monde. Une fois les tensions éthiques de la *Kultur* traduites en pratiques opératives, calculs, science, l'époque technologique délivre un sujet paradoxal : il veut le pouvoir, selon Cacciari, il découvre sa fonction active mais il est au même temps dépourvu de sa position *perspective*. En d'autres termes il est dépouillé de son ancien *privilege gnoséologique*²⁴. Le problème devient donc, comment le sujet participe-t-il du pouvoir du *Gestell*? Ici, le texte de Cacciari dépasse le paradigme opératoire et redéfinit sa problématique en faisant rencontrer Nietzsche et Wittgenstein - les deux étant lus à la lumière de Martin Heidegger : « le nihilisme radical peut parvenir à [...] ces questions mais il n'arrive pas à y répondre. Nietzsche lui-même se limite à le pressentir : elles seront [...] la trame de la *tragédie wittgensteinienne*²⁵ ».

Ludwig Wittgenstein, selon Cacciari, *formalise* la *Wille zur Macht* du sujet technologique : il en définit la *logique*. Le livre tourne donc autour d'une *analogie* entre le système économique-politique et le langage du *Tractatus Logico-Philosophicus*. L'analogie prônée par Cacciari sert à dégager la structure d'un nouveau pouvoir sur la forme du langage qui soit en condition de devenir pouvoir sur l'histoire. Le premier Wittgenstein cherche une forme de langage adéquat à la forme du monde, capable de *montrer* les formes du réel. Pour cela, il opère une *réduction* du monde à la *totalité des faits* inscrits dans un espace logique. Le langage est l'ensemble des propositions qui articulent des signes élémentaires selon les règles de la syntaxe logique. Les signes élémentaires nomment les objets, et leur combinaison décrit leur articulation dans l'*état de choses*. Ainsi la proposition peut constituer l'image du fait.

²² Comme le fait Dominique Rouillard dans son *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, La Villette, Paris, 2004, p. 308. Pour un cadre du débat philosophique italien entre 1975 et 1985 voir *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, 1985 et GENTILI D., *Italian Theory. Dall'operaiismo alla biopolitica*, Bologne, Il Mulino, 2013, pp. 33-109.

²³ Sur le concept de *Gestell* voir HEIDEGGER M., *La question de la technique*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 26 et suivantes.

²⁴ CACCIARI M., *Krisis*, cit., p. 172.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

Selon Cacciari, le langage du *Tractatus* est le seul qui soit à la hauteur d'une époque dans laquelle il ne reste que des *évaluations*, des adéquations relatives entre un système de développement dont la crise et l'instabilité expriment la vraie nature et possibilités d'action subjective. « Rationalisierung », « science rigoureuse » sont les devises du système²⁶. Ce qui ne peut être assimilé à ce type de langage est désormais hors jeu. « D'une réponse qu'on ne peut formuler, on ne peut non plus formuler la question. Il n'y a pas d'énigme », écrit Wittgenstein. Ce qui ne peut être réduit à la logique, au *logos calculateur*, est dénué de sens. Mais il y a des choses qui restent *en dehors* de ce langage : les interrogations sur la qualité, ainsi que les abîmes de l'existence humaine et de l'expérience même, ne peuvent certes se dire – ou être réduits – à des propositions logiques, à des images des faits. Et pourtant, un langage qui fonctionne doit pouvoir *exposer-exprimer* tout cela. Dans le système il faut saisir un espace d'autonomie relative, une réserve de puissance historique productrice d'innovation et transformation. Il y a là un écart, une fissure: *le dicible*, si on doit le penser entièrement, a pour finalité de *manifeste aussi l'indicible* : « Il y a assurément de l'indicible – écrit Wittgenstein – il se montre, c'est le Mystique²⁷ ».

« Le projet du *Tractatus* de Wittgenstein - a écrit Franco Rella - est précisément celui de *dire* l'indicible, ce qui ne peut être dit. Mais dire l'indicible signifie *le montrer* et non pas le résoudre en style, en enchantement philosophique. La proposition signifiera l'indicible en représentant clairement le dicible (4.115). Et ce dicible, le mystique, est cet ensemble de contradictions, cette pluralité de langages qui ne peuvent être fondés que fonctionnellement, qui sont cependant irréductibles à une unité, que ce soit par voie logique que par voie ontologique, et qui restent comme *limites*²⁸. »

Donc : que dit le langage du *Tractatus* ? Il est capable de parler uniquement à l'intérieur de règles logiques bien définies. On ne peut songer à aucun *supplément* de qualité, ni à aucune *valeur*. Cependant, le fonctionnement de ce langage serait impensable sans une réserve de silence, sans une *limite* que Wittgenstein lui-même appelle le *mystique*. C'est autour du thème du mystique que se déploie une grande partie de la philosophie politique de Cacciari, et c'est sur ce même concept de mystique comme *limite* que toute sa théorie de l'architecture insiste :

« Le livre traite d'une limite – écrit Cacciari à propos du *Tractatus* – il montre la forme générale de la proposition, ses conditions de sens. [...] Ici, le problème de la limite est posé universellement. Voici justement le problème du mystique. Le mystique n'est pas l'expérience du transcendant, mais de son opposé. [...] Le mystique est l'expérience du monde comme un tout limité²⁹. »

²⁶ CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, cit., p. 165.

²⁷ *Ibid.*, p. 109.

²⁸ RELLA F., *Krisis e critica*, art. cit., p. 137.

²⁹ CACCIARI M., *Krisis*, cit., p. 93-94.

Ici, la métaphore de Cacciari - et il est pertinent d'insister sur cet aspect - est aussi politique qu'architecturale. Les seules « propositions » politiques qui aient du sens sont celles qui s'exercent à l'intérieur des règles logiques de *l'âge de la Technique*. Mais ces règles sont déterminées par une série de limites. Dans cette perspective, la leçon de Walter Benjamin doit être relue en opposition à l'esthétique de Max Bense : Cacciari nous dit que pour Benjamin l'œuvre d'art trouve son origine dans la *crise* des savoirs qui dérive de la rationalisation capitaliste, de ce fait il affirme « l'impossibilité de concilier dialectiquement technicisation et rationalisation ». Aucun « système des techniques » donc - qui est par contre l'objectif de Bense - mais un relief de la « dimension historico-conflictuelle », de la technique comme « différence et crise³⁰ ». Revient ici la critique de l'avant-garde, préalablement formulée par Tafuri: « Nous sommes dans cet univers - dit Cacciari - l'univers de l'expression en tant que technique-crise, transformation-crise. Dépasser ou nier cet univers est avant-garde³¹ ».

Mais, une fois la question de la critique repensée en termes de *crise*, la référence à Benjamin change de valeur. *L'auteur comme producteur* sait que son travail « ne peut pas se donner d'un point de vue universel », or, il impose aux rapports artistiques de production « l'optique partielle d'une technique qui provoque la crise du système précédent³² ». Voici le projet de la *Krisis*. « Dans le temps du *Dasein* – écrit Cacciari – il n'existe que conflit-contradiction - il n'existe que *crise*. Et le temps se développe à travers cette *crise* - le temps est un *cycle éternel de crise*, un Retour Eternel de *crise*³³ ». C'est uniquement dans le langage de la technique, en respectant la logique de ce langage, qu'il est possible de penser les transformations du langage lui-même. Ceci équivaut à dire : c'est seulement dans le langage du capital qu'il est possible de penser la transformation du capital lui-même.

La valeur d'usage et la logique des besoins, dans ces termes capitalistes, ne peuvent manifester aucune qualité *autonome* - sinon *relative* - et pour cela doivent être placées à leur *juste* niveau dans l'économie politique. Pour transformer ce langage - qui est le langage de la politique comme technique – il faut le pratiquer. L'auteur, l'artiste et l'architecte acceptent la réduction de leur travail à un métier productif : « productif signifie : non seulement intégré au rapport de production, mais en mesure de transformer-mettre en crise le système technico-linguistique³⁴ ».

A partir de ces prémisses, Cacciari analyse les développements de la théorie économique

³⁰ CACCIARI M., Di alcuni motivi in Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 239.

³¹ *Ibidem*. De ce fait, la tentative du Bauhaus est encore avant-gardiste, car elle pense pouvoir produire une *réforme sociale* à travers l'union de la technique et de la culture : en ceci nous pouvons voir la dernière forme du Werkbund. Alors qu'Adolf Loos reste critique et pose le développement des capacités innovantes du projet à un niveau « structurellement critique » face aux « fonctions politiques de direction et de contrôle » de la métropole.

³² *Ibid.*, p. 241.

³³ CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione*, *cit.*, p. 46.

³⁴ CACCIARI M., Di alcuni motivi in Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 241.

des années 1950 et 1960 et souligne que le savoir technique ne fonctionne plus par synthèse et équilibres, et sa culture non plus. Les nouvelles théories du développement et les dernières expressions de la *Kultur*, reconnaissent les discontinuités produites dans le concept de *pouvoir* et dans celui de *production*, elles saisissent l'émergence de la subjectivité négative - le *Nicht-Kapital* – et la traduisent en force *productive* à travers un mécanisme d'*intégration*. L'économie politique assume donc la grande entreprise du nihilisme européen parce qu'elle interprète *efficacement* la grande crise des langages synthétiques, que l'art, la littérature, les nouvelles sciences de la fin du siècle avaient perçu de Nietzsche à Wittgenstein, jusqu'à la Vienne de Mahler et Schönberg, Webern, Hofmannsthal et Freud. Dans la pensée nihiliste en somme, il n'y a rien de purement négatif : au contraire Cacciari y reconnaît le caractère effectif d'une refondation continue d'ordres et de méthodologies scientifiques qui permettent l'élaboration de *pratiques* historiquement déterminées.

De ce fait, selon Cacciari les nouvelles théories du développement essaient de mettre à profit les facteurs d'instabilité du système. En particulier grâce à Schumpeter et à son école, l'attention se déplace des modèles *statiques* de la théorie néoclassique vers les modèles *dynamiques* qui comportent un processus incessant d'*innovation de la composition organique du capital et de la sphère institutionnelle*. La nouvelle forme de plan du capital consiste donc en une multiplicité de stratégies de *programmation*, destinées à organiser « l'indétermination dans le système » à travers le « gouvernement des forces productives sociales³⁵ ». Les déséquilibres du développement ne sont plus dissous dans la synthèse théorique, mais ils sont reconnus et orientés « en fonction de secteurs déterminés, d'une certaine composition du capital³⁶ ». Le problème central posé par la crise des modèles économiques néoclassiques consiste donc dans le renvoi permanent entre analyse économique et ordre des priorités politiques qui détermine l'abandon, parce qu'idéologique, des « concepts eurythmiques de l'économie [...] : harmonie, équilibre, échange ou distribution équitable, utilité, bien-être³⁷ ».

Le *ratio économique* ne veut plus correspondre *naturellement* à la réalité sociale. Au contraire : les instruments de la connaissance se définissent, selon Cacciari, à partir d'obscurités et d'incertitudes de nature empirique. Aucun *superordre* ne peut contrôler l'immanence des différents intérêts sociaux en conflit entre eux. La tentation scientifique et théorique de penser un ordre exclusivement rationnel ou linguistique, extérieur au monde, est alors entièrement abandonnée. Bien sûr, on *doit* encore chercher à mettre *en forme* le monde. Mais il s'agira toujours d'*un* ordre - un parmi tant d'autres possibles - construit pour des buts particuliers à l'intérieur d'une situation historique donnée. Les théories du développement modifient ainsi radicalement leur base

³⁵ CACCIARI M., *Dopo l'autunno caldo. Ristrutturazione e analisi di classe*, cit., p. 3

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ CACCIARI M., PERULLI P., *Piano economico e composizione di classe. Il dibattito sull'industrializzazione e lo scontro durante la NEP*, Milan, Feltrinelli, 1975, p. 130.

épistémologique : l'économie politique peut encore conserver un rapport avec les données empiriques à organiser - seulement au prix de limiter l'exigence de son langage, de le contextualiser radicalement, de l'historiciser et de le garder ouvert à la recombinaison qui se produit nécessairement au contact avec la réalité empirique. *Hic sunt Leones!* - écrit Cacciari – pour signaler que ces processus doivent être lus en termes politiques :

« Au fond - écrit Cacciari - l'impossibilité de prédire l'innovation, et donc de fonder un planning prévisionnel, se base sur les transformations qualitatives qu'il comporte dans chacune des phases du contexte socio-économique d'ensemble. [...] Cela déplace la structure du planning de la composante prédictive à celle normative. Au lieu d'essayer de qualifier les objectifs sur la base de facteurs et de mécanismes donnés, et de contrôler peu à peu la perte entre ce qui a été prévu [...] et ce qui a été réellement obtenu, le planning devrait s'intéresser à la définition *a priori* de ce qu'on *veut* atteindre, de l'objectif normatif, de la *valeur*. [...] Il ne s'agit pas tant de prévoir, alors, mais de savoir ce que nous *voulons* prévoir : l'objectif à atteindre. Cette logique réclame avec force les fonctions étatiques de programmation : la capacité d'être organisation des tendances actuelles en fonction des objectifs présélectionnés, c'est-à-dire de relier l'objectif à long terme avec la programmation d'aujourd'hui³⁸. »

Il s'agit alors de faire fonctionner le développement à travers des tensions, des conflits, des contradictions, des différences à ajuster dans la permanente restructuration technologique de la production - espace spécifique de la décision politique. Interpréter politiquement la programmation signifie *orienter* le système sur la base de ses propres intérêts déterminés. De ce fait, l'intervention politico-institutionnelle, ici prise essentiellement au niveau de la convention économique, se détermine comme facteur permanent de *crise*. L'objectif à atteindre devient alors *une certaine* crise, polémique par rapport à la composition donnée des rapports de classe.

Ce type de lecture anéantit évidemment toute *théorie générale* : aucune solution des contradictions, qu'elle soit obtenue par la voie de la dialectique démocratique ou à travers des instruments de type répressif, peut désormais aspirer à une quelconque efficacité. La dynamique économique, les systèmes scientifiques, les structures institutionnelles, les conflits sociaux occupent tous des espaces opérationnels spécifiques qui *transforment* fonctions, rôles et perspectives politiques. Tout le mouvement théorique tient sur cette certitude : le conflit est inconciliable, la synthèse théorique est impossible. D'autre part, pourtant, agir dans ces conflits est encore nécessaire.

L'intervention politique présuppose la pleine intégration des sujets dans la production : toutes leurs capacités technologiques, tout le savoir scientifique, la morphologie entière du *General Intellect* doit maintenant être mise en œuvre. Le savoir est pouvoir. Le pouvoir implique de

³⁸ CACCIARI M., *Dopo l'autunno caldo*, cit., p. 35.

s'intégrer au système. Intégration signifie décision partielle, rupture des hypothèses universalistes : on intervient en brisant un équilibre relatif en vue d'un nouvel aménagement des rapports sociaux qui composent dans leur intégralité - et à travers leurs contradictions - le sujet socialisé de la nouvelle raison du monde. Les figures politiques qui émergent sont donc : l'organisation du capital, la structure du parti de masse, les transformations de la composition de classe, le processus de spécialisation disciplinaire et la subsomption de la politique à la technique. De toute évidence, ici il n'est plus question de définir une sphère politico-institutionnelle autonome - comme dans le cas de Tronti - bien au contraire, cette dernière serait impossible à penser : il s'agit plutôt de chercher une formalisation *diaphorétique*, des liens politico-économiques contradictoires et problématiques *en-soi*. L'Etat est donc *articulation fondamentale du processus de l'ensemble du développement en tant que processus de crise*, avec les *organismes* et les *fonctions*, les *rapports* et les *contradictions spécifiques* que l'hypostase du capitaliste collectif - l'entrepreneur idéal schumpeterien - incarne³⁹.

« La structure du développement capitaliste - écrit Cacciari - se reflète et se réorganise toujours dans la conflictualité de ses propres institutions. Faire face à cette dynamique, se placer à l'intérieur de cette dynamique, en être responsable : voici ce qui est politique. Mais s'imposer dans cette dynamique, exercer du *pouvoir* dans cette dynamique est possible uniquement à condition que le politique ait réalisé sa propre intégration dans le bureaucratique⁴⁰. »

Heidegger politique

Dans un article publié sur *Rinascita* - revue culturelle du PCI - en 1976, mais écrit quelques années plus tôt, Cacciari propose à la culture marxiste de *se mesurer* avec les problèmes posés par la pensée de Martin Heidegger. Heidegger, explique Cacciari, montre la nécessité de penser *l'histoire* comme un entrelacs indissoluble de culture, de science et de *projet de domination sur le monde* : seulement *en ôtant* à l'intervention subjective tout son autonomie et en déliant le problème de la technique de toutes les lectures naïves, *purement instrumentales*. La clé thématique de l'article tient tout entière dans le titre : *Nous, les sujets*, dans lequel l'auteur amplifie l'étymologie du *subjectus-subditus* tout en gommant « les tensions linguistiques », « logico-grammaticales et ontologico-transcendantes » du mot et sa « double étymologie latine » : *subjectus-subditus*, mais aussi *subjectum-hypokeimenon*⁴¹. Or, comme l'a remarqué Balibar, si on oublie le « jeu de mot historial » entre les deux étymologies, entre « le mode d'être du sujet et le registre du pouvoir » nous ne pouvons plus

³⁹ CACCIARI M., Note intorno a 'Sull'uso capitalistico delle macchine' di Raniero Panzieri, *art. cit.*, p.194-195.

⁴⁰ CACCIARI M., *Pensiero Negativo e razionalizzazione*, *cit.*, p. 123.

⁴¹ Cf. l'article éclaircissant de BALIBAR E., *Subjectus/Subjectum*, dans *Cytoien Sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, Puf, 2011, p. 67-86.

déterminer aucune « ontologie de la liberté » et nous demeurons victimes d'une investigation unilatérale de « l'assujettissement du sujet⁴² ». En effet, dans l'hypothèse cacciarienne, la composition technique et la composition politique de la classe, charnières subjectives du premier opéraïsme, sont complètement résolues dans la reproduction du rapport d'exploitation. La puissance sociale du travail, le *General Intellect* marxien, s'incarne unilatéralement en *Machenschaft*, identification entre *mechané* – les machines, les instruments de travail – et *machen* – le "faire", le "travail", l'œuvre humaine. La critique est-elle assiégée dans une cage d'acier ? Comment en sortir ? Comme briser la cage ?

Dans son article, Cacciari traverse toutes les solutions philosophiques du problème. La phénoménologie, dit-il, avait essayé la récupération d'un espace de liberté en dehors du dispositif technique : dans un sujet transcendantal qui réconcilie *Freiheit* utopique et usages du monde. Bergson, imagine un temps-durée externe et irréductible au temps de la mécanisation du monde. Mais seul Heidegger, à travers l'analytique du *Da-Sein*, arrive à saisir dans la *Wille zur Macht* équipée scientifiquement, l'espace d'autonomie relative et pourtant réelle de l'époque de la technique. De ce fait, selon Cacciari, l'heideggerisme a *résolu* le cadre de la *Kultur* classique allemande dans la science et dans la technique⁴³. Toute la culture classique allemande, Marx compris. *Das Kapital* est une œuvre classique: le marxisme se déroule « encore au niveau des grandes synthèses logiques, tel que leur héritier, tel que le *salut* des grandes utopies bourgeoises⁴⁴ ». Mais ici, il s'agit de sortir de l'utopie et d'entrer dans le temps du projet. En ce sens il ne s'agit plus de revenir à Marx, mais de faire de Marx un des objets sur lesquels appliquer la cure de la critique. À ce sujet Tafuri rappelle :

« Quand Cacciari rejoignit la faculté de Venise, il organisa un séminaire sur le *Capital* de Marx. On avait alors pour habitude d'aller écouter les leçons des uns et des autres. Je ne crois avoir jamais assisté à une démolition aussi violente de ce monstre sacré : Cacciari démontrait qu'entre le premier et le troisième livre du *Capital*, il y avait un abîme de choix incompatibles, et que Marx trouvait impossible de se décider entre eux à cause des différents problèmes qu'ils comportaient. Cacciari entra en profondeur dans des problèmes de caractère économique, naturellement. Dans cette construction, Marx était simplement un historien du XIX^e siècle avec de très fortes intuitions historiques. C'était, pour nous, une manifestation de la critique de l'idéologie⁴⁵. »

En effet, chez Marx il y a encore des subjectivités libres et fortes. Le long voyage dans la *pensée négative* enseigne en revanche à Cacciari la nécessité de se déplacer dans les infinies apories

⁴² *Ibid.*, p. 70.

⁴³ CACCIARI M., *Pensiero Negativo e razionalizzazione*, cit., p. 65-69.

⁴⁴ CACCIARI M., *Noi, i soggetti*, art. cit., p. 26.

⁴⁵ PASSERINI L., *La storia come Progetto*. Intervista a Manfredo Tafuri, art. cit., p. 59.

de l'*intelligence générale* qui gouverne le monde, sans références fixes, sans fondements derniers, sans subjectivité qui puissent discuter ce primat. La crise de la synthèse dialectique ici porte avec elle une fondamentale *transformation de la raison philosophique* qui trouve son nouveau contenu dans l'explicitation des mille dialectes de la science et de la technique. Cacciari soutient donc l'urgence de répondre à l'appel de la politique, après Marx, à travers Heidegger.

Comme l'écrit Bertolotti, dans le parcours qui, *du Nietzsche de Heidegger, mène au Heidegger de Cacciari*, la critique « de l'autoreprésentation de la pensée bourgeoise » se transforme en « capacité productive à exprimer de nouveaux langages [...] de la rationalisation de la domination capitaliste⁴⁶ ». En d'autres termes, selon Cacciari, l'heideggérisme met à l'ordre du jour une « nouvelle dimension de la politique » qui n'est plus dérangée par les vieilles valeurs philosophiques et idéologiques, mais s'incarne définitivement en « une *volonté de puissance* qui s'explicité dans les différents langages de la technique⁴⁷ ».

Il s'agit maintenant de se demander : quelles nouvelles fonctions et quelle *nouvelle force* est-il possible d'entrevoir dans le vigoureux dessaisissement que la mécanique de l'abstraction capitaliste déverse sur le travail intellectuel, en le rendant toujours plus uniforme, indiscernable, technique, commun et homogène ? L'intellectuel de Cacciari se livre à une action administrative, *limitée et spécifique*, qui se déroule dans un univers aporétique et inconciliable⁴⁸. *Politique* chez Cacciari, devient donc synonyme de l'évidence des *limites* de l'action : il coïncide avec un *être en présence - Gegen-Stände* - d'objets et de sujets autonomes par rapport à soi, étrangers à sa logique, mais qui ont néanmoins besoin d'être gouvernés. Tel est le résultat de l'expertise que le groupe exprime après 1968, quand Tronti se refuse de parcourir le chemin de la socialisation productive croissante, renonçant ainsi à la recherche de nouvelles relations antagonistes qui traversent la société de masse et Cacciari développe sa théorie de la *crise*. Il y a ici un bloc théorique, qui empêche à l'analyse de reconnaître le saut de composition sociale qui agit dans cette forme inédite d'usine sociale que la tertiarisation de la production était en train d'annoncer.

Le débat sur Aut-Aut

Qu'est ce que Toni Negri objecte-t-il à ce système ? C'est effectivement à ce moment-là que les trajectoires qui avaient cohabité au sien de *Contropiano* se séparent et s'ouvrent dans un débat qui durera de maintes années et qui ne cessera de s'articuler à travers de nouvelles acquisitions théoriques. Revenons donc à certains aspects de la question. Negri n'a aucune

⁴⁶ BERTOLETTI I., *Massimo Cacciari. Filosofia come a-teismo*, Pise, ETS, 2008, p. 14.

⁴⁷ CACCIARI M., *Noi, i soggetti*, *art. cit.*, p. 26.

⁴⁸ CACCIARI M., *Pensiero Negativo e razionalizzazione*, *cit.*, p. 10-11.

difficulté à admettre que « durant une saison assez longue, la pensée de la crise a représenté un point de repère pour la crise du marxisme en Italie » frappée par « le démantèlement de la théorie marxiste de la valeur et par l'impossibilité de la faire revenir à un schéma rationnel de planification ainsi qu'aux formules politiques auxquelles elle était rattachée⁴⁹ ». Mais demandons nous: que signifie *démantèlement de la théorie marxiste de la valeur*? Le problème est plus vaste de ce qu'il peut sembler.

Comme il est notoire, une bonne partie de la réflexion de Negri sur Marx dépend de l'interprétation du *Fragment sur les Machines* des *Grundrisse*⁵⁰, plus précisément, lorsqu'il est dit qu'à un certain stade de développement des forces productives « le savoir social en général, le *knowledge*, devient une force de production immédiate » et donc que « les conditions du processus vital de la société sont elles-mêmes passées sous le contrôle de l'intellect général (*General Intellect*) et sont réorganisées conformément à lui ». C'est à ce moment de l'analyse, nous dit Marx, que « le vol du temps de travail d'autrui, sur lequel repose la richesse actuelle, apparaît comme une base fondamentalement misérable comparée à celle, nouvellement développée, qui a été créée par la grande industrie elle-même⁵¹ ». Cependant, Marx lui-même souligne que le capital continue à *mesurer* les forces sociales du savoir et de la connaissance, selon la logique du temps de travail.

Comme l'a remarqué Paolo Virno⁵², la contradiction entre la réalité du processus productif - désormais complètement socialisé, *traduit* en science et technique, donc *General Intellect* - et la base *misérable* de la mesure capitaliste de la richesse nous porte à introduire à l'origine de l'économie contemporaine des crises périodiques. Le savoir se bloque car il tente de *mesurer ce qui est sans mesure*, ou du moins sans mesure comparable à celle de la logique de l'exploitation capitaliste. Par conséquent, le démantèlement de la théorie de la valeur *signifie* la *crise de l'ensemble de la rationalité du savoir, la crise de la théorie, la crise de l'idéologie*, l'urgence de préciser un plan de refondation politique. C'est à partir d'ici que commenceront toutes les recherches sur la force du travail cognitif et sur l'immatériel qui caractérisent le parcours philosophique et politique de Toni Negri.

Or, même l'hypothèse de *Krisis* insiste sur ce décollement entre l'idéologie du développement, de la mesure, de la forme, et la réalité des forces productives sociales. Dans les écrits de Cacciari, en effet, on peut cerner la généalogie d'une série de structures idéologiques autonomes et relatives - la science, l'économie, la politique - toujours analysées sur le fond de puissants conflits sociaux. Toutefois, l'analyse théorique se résout dans un *formalisme logique* qui,

⁴⁹ NEGRI T., *Fabbriche del soggetto. Profili, protesi, transiti, macchine, paradossi, passaggi, sovversioni, sistemi, potenze: appunti per un dispositivo ontologico*, dans *XXI secolo. Bimestrale di politica e cultura*, 1, septembre-octobre 1987, p. 188.

⁵⁰ Cf. NEGRI T., *Marx oltre Marx. Quaderno di lavoro sui Grundrisse*, Rome, Manifestolibri, 1998, p. 169-181 [I. ed., Milano, Feltrinelli, 1978, ed. fr., *Marx au delà de Marx*, Paris, L'Harmattan, 1996].

⁵¹ MARX K., *Manuscrits de 1857-1858 (« Grundrisse »)*, Paris, Les Éditions sociales, 2011, p. 660-662.

⁵² VIRNO P., *Convenzione e materialismo. L'unicità senza aura*, Rome, Deriveapprodi, 2011, p. 14.

surtout à travers Wittgenstein, redéfinit la vérité comme *projet* en reconnaissant que c'est « l'organisation du matériel sensible qui nous en permet l'usage⁵³ ». Dans sa recension de 1976 - dont le titre, *Simplex sigillum veri*, articule un subtil jeu de références sur lequel il nous faudrait revenir - Negri souligne les avantages et les inconvénients de cette hypothèse. Cacciari, selon Negri, dessine une pensée aussi bien « *formelle* que *négative* », qui peut s'ouvrir au constructivisme uniquement dans la complémentarité de ces deux termes : donc, seulement à partir de la reconnaissance d'un monde dépourvu de logique. Une fois cette prémisse acquise, le raisonnement prend la forme d'un « discours sur la technique », dans lequel la connaissance déploie les apories de la « seconde nature capitaliste » à travers des niveaux de socialisation et d'abstraction de plus en plus élevés.

Negri apprécie « la tension positive, radicalement antimétaphysique, formelle et constructive de la pensée négative⁵⁴ ». Car le savoir sans fondement déséquilibre et déplace le plan épistémologique sur celui éthico-politique : « la science - écrit-il - est *du projet* dans la même mesure où elle ne peut plus être la science *du fondement*⁵⁵ ». Le projet est toujours une forme de connaissance et la connaissance est toujours un projet intentionné. De plus : le schéma de Cacciari permet d'ouvrir un nouveau chantier critique. En effet, dans la *Krisis*, ce ne sont pas les *nouveaux ordres institués par la praxis* qui sont significatifs : le *projet* assume, au contraire, « l'irrésoluble, constitutive contradiction entre ces derniers et la permanence de la crise⁵⁶ », en récusant ainsi toute recomposition, même cyclique, de la sphère de la raison comme étant « logiquement inadmissible⁵⁷ ». Le projet donc, se maintient en constante contradiction avec une réalité qui n'est jamais en ordre et que le processus de rationalisation nous restitue « composée selon notre besoin ». Ceci signifie qu'il n'est jamais définitif, jamais absolu, mais toujours « relativo-fonctionnel » et, *de ce fait*, scientifiquement fondé : puisqu'il est conjectural, exposé à la falsification et problématique. L'action critique du projet, par conséquent, existe exclusivement à l'intérieur de cette *distance* qui l'oppose au monde.

C'est justement dans sa *conventionalité* qu'un tel dispositif permet de contester les théories du projet comme intellectualisation pleine de l'espace social et comme pleine résolution de la réalité dans la *prévision* et l'*anticipation*. Bref, ici couve une idée *non projectuelle et anti-formaliste* du projet. Donc, selon Negri, l'hypothèse avancée jusqu'ici par Cacciari, vaut autant qu'une *propédeutique* qui pousse la pensée au-delà de la convention logique afin de la résoudre en éthique et politique, qui brise les limites du langage et l'ouvre sur les formes de vie, qui révèle, dans

⁵³ NEGRI T., *Simplex sigillum veri*, *art. cit.*, p. 183.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁵ NEGRI T., *Fabbriche del soggetto*, *cit.*, p. 188.

⁵⁶ CACCIARI M., *Krisis*, *cit.*, p. 8.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

l'univers des formes, les parcours constamment mutables de la praxis. La continuité avec les recherches du premier opéraïsme, qui s'étaient arrêtées sur la considération des urgences subjectives comme déterminantes du schéma du développement, est avérée. Ce n'était pas Asor Rosa qui affirmait, à travers ses articles sur le jeune Lukács et sur Mann, l'irrésoluble contradiction entre la vie et la forme dans l'art bourgeois ? Et bien, voilà qui est dit.

Cependant, comme nous avons pu le voir, Cacciari tente de dépasser cette *impasse* en pénétrant dans la *politique de la technique, de la recherche scientifique, des infinies apories du cerveau social*. « L'organisation politique de la recherche scientifique - comme l'a écrit Amedeo Vigorelli - la gestion à l'intérieur du système, la volonté organisée sur les techniques : voici le nouveau horizon anti-idéologique [...] : affirmer concrètement la vocation du pouvoir sur cette politique, sur cet Etat⁵⁸ ». Et Tafuri lui-même, souligne :

« Retourner à Marx signifiait nier Marx même - dit Tafuri - cela signifie comprendre le monde d'aujourd'hui et essayer de comprendre ce qui semble en être la *némésis*: le système capitaliste, dans son dernier degré de développement. Parce que c'est à ce niveau que cela peut se mesurer, et non aux niveaux de développements inférieurs. [...] Pour nous la critique de l'idéologie était essentiellement la critique de la gauche⁵⁹ »

C'est ainsi que le groupe de Venise *nie* toute capacité autonome d'organisation de la subjectivité antagoniste : le sujet est le système. Si, jusqu'à *Contropiano*, et encore avec *Metropolis* - surtout grâce à la réflexion sur Benjamin - l'espace pour ancrer la critique à un solide principe de réalité reste ouvert, ici c'est uniquement la totalité du pouvoir qui compte : le *General Intellect* selon Cacciari est « un système d'exploitation général des qualités naturelles humaines » qui « ne comporte aucune libération du travail mais le comble dans sa réelle soumission⁶⁰ ». Il s'agit alors de travailler au sein des contradictions qui traversent les institutions de la crise : en effet, selon Cacciari, le capital social et les exigences du commandement sur le cycle ne coïncident point. L'héritage opéraïste est complètement dépassé par ce principe⁶¹.

Le système se résout dans la pure abstraction du commandement politique, et les conditions du processus vital passent entièrement sous le contrôle de la science et de la technique. Le conventionnalisme accentué que Cacciari tente d'introduire dans la culture politique de la gauche historique perd alors de sa force. Voici, l'objection de Negri :

⁵⁸ VIGORELLI A., Noi, i soggetti e il politico, *art. cit.*, p. 208.

⁵⁹ PASSERINI L., *La storia come Progetto*, *art. cit.*, p. 32.

⁶⁰ CACCIARI M., Lavoro, valorizzazione, cervello sociale, dans *Aut-Aut*, 145-146, 1975, p. 27.

⁶¹ Cf. CACCIARI M., Note intorno a Sull'uso capitalisitico delle macchine di Raniero Panzieri, dans *Aut-Aut*, 149-150, 1975, p. 183-198; CACCIARI M., *Problemi teorici e politici dell'operaismo nei nuovi gruppi dal 1960 a oggi*, dans NAPOLITANO G., TRONFI M., ACCORNERO L., CACCIARI M., *Operaismo e centralità operaia*, Rome, Editori Riuniti, 1978, p. 45-82.

« Aucune nostalgie humaniste - écrit Negri - aucun espoir naturaliste, aucune angoisse métaphysique. Bien. Cependant, cette artificialité n'est pas conventionnelle mais matérialiste. Cacciari ne trahit pas dès le principe un terrain problématique, mais il s'égare grossièrement lorsqu'il tente de le résoudre. Sa convention doit être une totalité puissante : mais ceci n'est point prouvé. Bien au contraire, il s'agit d'une pure et simple hypostase philosophique. [...] L'*impasse* concrète du « premier opéraïsme » se multiplie dans l'hypostase théorique du deuxième opéraïsme : ici, le moteur mobile du développement capitaliste ne réussit pas à devenir le moteur du processus organisationnel de la révolution, ici, la critique est un moteur immobile⁶². »

Donc, de toute évidence, quoique les prémisses soient identiques, les issues du discours de Cacciari résultent tout à fait inacceptables pour Negri. L'émergence d'un puissant développement de la socialisation du travail, fait sauter toutes les médiations idéologiques dont la science capitaliste disposait pour mettre en ordre le monde. Le *savoir* de la *raison universel* (bourgeois) se découvre de ce fait infondé, il entre en crise. D'autre part, pour récupérer cet écart qui la sépare du monde, la science économique se plie sur les mouvements réels qui agitent le cycle capitaliste, et devient conventionnelle et relative. Elle vaut exclusivement comme mystique d'un monde qui ne réussit plus à *dire*, à *décrire*, à *contenir*. Mais à cet égard, il s'agit précisément des mêmes dialectes de la science et de la technique que Cacciari emploie comme seul langage praticable, comme seul et unique espace de refondation possible pour la critique politique.

La « schizophrénie saillante » de ce discours - dira Negri - renverse la crise du fondement de la science dans une forme inédite de « mysticisme fétichiste » qui affaiblit et défait les acquisitions pleinement constructives auxquelles l'analyse était parvenue. Fétichisme du système, donc, fétichisme de la série logique, de la structure du langage et de la structure productive « qui tend à se résoudre continuellement dans l'effectif et à en déterminer l'apologie ». Par conséquence, *être constructifs* signifie activer « un processus de définition de la donnée, plutôt que la capacité d'en résoudre la complexité dialectique, de façon effectivement critique⁶³ ».

En d'autres termes, selon Negri, plus on approfondit « la *scepsi* nihiliste », en déconstruisant les origines-mêmes de la pensée philosophique, plus elle se permute en « science pure ». La *Krisis* se résout, d'une part, dans le travail continu du négatif-inexprimable sur les limites de la convention logique, et d'autre part, elle soustrait cette même convention au *mysticisme* sur lequel elle se fonde : la technique, l'économie, en sens néoclassique, récupèrent par conséquent une pleine « validité scientifique », alors que la totalité du système de pouvoir détermine la *prise* des langages sur une base matérielle fuyante et indéfinissable. L'objection de Negri à cette hypothèse est que « la *forme* de la crise de la pensée dialectique doit toujours être

⁶² NEGRI T., *Simplex sigillum veri*, *art. cit.*, p. 195.

⁶³ NEGRI T., *Fabbriche del soggetto*, *cit.*, p. 185.

matériellement fondée sur le développement du mode de production⁶⁴ ». De ce point de vue, on ne peut tracer aucun mysticisme dans Nietzsche et Wittgenstein :

« Dans la pensée négative - écrit Negri - le travail est éliminé de l'horizon dans la mesure où, pour ces auteurs, l'idée de la valeur ne peut se donner qu'en termes d'autarcie conceptuelle, de surdétermination despotique, de haine et de peur du travail, et pour le monde du travail comme force révolutionnaire. La force de leur pensée doit être ainsi déterminée: constructivisme pour la destruction. [...] A travers l'attribution de devoirs technico-constructifs à l'égard de la subjectivité, on travaille en réalité, et d'une manière assez traditionnelle, à l'élimination de la classe ouvrière comme sujet et à l'apologie de la fonction dirigeante comme forme autarcique⁶⁵. »

En effet, comme l'a justement remarqué Pier Aldo Rovatti, la longue déconstruction du travail intellectuel accomplie jusqu'à *Contropiano*, se renverse ici dans une nouvelle centralité assignée aux pouvoirs technico-scientifiques : la science devient *le politique*, alors que « tous les comportements subjectifs de classe » sont considérés idéologiques⁶⁶. Franco Rella aussi a souligné cet aspect. *Krisis* avance une hypothèse de travail qui écarte à priori tout métalangage, donc toute critique générale à partir de laquelle illuminer les éléments de la réalité, alors qu'elle met en mouvement une idée de connaissance comme « processus effectif de crise » que l'on retrouve aussi chez Tafuri: « la construction critico-interprétative ne devra pas déplier l'objet, le résoudre et le fermer dans une interprétation "vraie", mais le rendre formulable dans sa complexité réelle et déterminée : c'est à dire, le "produire" en tant qu'objet contradictoire⁶⁷ ».

Negri ne critique pas le conventionnalisme de Cacciari en soi, mais son hypostase philosophique : au contraire de ceux que pensent les teneurs de la *Krisis*, ce sont les mouvements subjectifs de l'ouvrier social qui doivent être récupérés comme base *simplement vraie* de la connaissance matérialiste. *Simplex sigillum veri* signifie qu'à l'intérieur du formalisme des langages circulent des subjectivations incomparables à la norme, qui se révoltent à la forme du développement et excèdent la logique du profit. Ce n'est que sur cette base que le *projet constructiviste peut se maintenir critique*.

C'est alors que le débat *post-opéraïste* se déploie en deux directions : en arrière, à la recherche des racines du rationalisme occidental comme forme idéologique, donc marquée par la contradiction ; et de l'avant, sur le front de la philosophie contemporaine. Un développement qui peut se considérer majeur dans la philosophie italienne et qui implique maintes expériences éditoriales ainsi que plusieurs interprètes. Mais cet *aller-retour* entre les origines de l'ère moderne et

⁶⁴ NEGRI T., *Simplex sigillum veri*, *art. cit.*, p. 189.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 192-193.

⁶⁶ ROVATTI P. A., *Fenomenologia dei bisogni*, *art. cit.*, p. 207.

⁶⁷ RELLA F., *Krisis o critica*, *art. cit.*, p. 127.

la discussion sur l'âge de la technique, n'est-il pas aussi caractéristique de la recherche tafurienne ? Certes. Comme, d'autre part, nous pouvons apercevoir que sur le fond de la révision de l'idée de *projet*, subsistent ces deux polarités : le mystique de Cacciari et la subjectivité de Negri. Afin de mieux saisir la structure théorique des travaux de Tafuri, surtout à partir de 1976, il faut prendre en considération ce schéma. La thèse de l'intellect général comme forme de rationalisation change en effet le signe de l'évaluation que Tafuri donnera à une série de thèmes qui lui sont chers, comme la reproductibilité de l'œuvre d'art, l'épistémologie du projet, la sémantique des langages conventionnels, la critique de l'agir instrumental, en les résolvant tous dans une aporétique du rapport entre architecture et développement technologique.

Une rupture matérialiste

L'antagonisme de la *Kritik* sur la pensée de la *Krisis* se réitère au sein de la discussion qui se déploie parallèlement, tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt, autour des auteurs du premier âge moderne. Au centre de la question il y a l'héritage de la Renaissance, qui doit s'entendre ici comme la figure qui tient en soi et qui anticipe *en forme théorique pure* une série de questions actuelles : la technique, les langages formels, les formes du savoir et ainsi de suite. En 1970 Toni Negri publie un volume intitulé *Descartes politico, o della ragionevole ideologia*⁶⁸ : texte écrit « à l'occasion d'une échéance académique » qui, se souvient l'auteur, « surprie en raison du thème choisi ». En effet, dans les années soixante, toute la production de Negri est « marquée par l'analyse des mouvements politiques ouvriers et par la recherche critique sur le marxisme [...]; un marxiste, qu'aurait-il fait de Descartes ?⁶⁹ ». Dix ans plus tard, en 1981, il publie pour Feltrinelli son ouvrage sur Spinoza, *L'anomalia selvaggia*⁷⁰. Ces deux textes sont profondément liés et devraient être lus simultanément : déployés tous deux dans l'intention de montrer que « toute métaphysique est en quelque sorte une ontologie politique », ils constituent les deux polarités à l'intérieur desquelles s'articule et se définit une épistémologie matérialiste du moderne.

Le cartésianisme, affirme Negri, détient le « dispositif implicite » qui donne vie aux alternatives politiques du moderne. L'étude démontre en quels termes « les instruments structurels de la transformation productive du monde, les forces révolutionnaires qui se libèrent à partir du XIV^{ème} siècle en Italie et dans les Flandres, jusqu'à la Renaissance partout en Europe, trouvent de manière définitive au XVII^{ème} siècle, un vaste champ d'alternatives idéologiques,

⁶⁸ NEGRI T., *Descartes politico. Della ragionevole ideologia*, Milan, Feltrinelli, 1970.

⁶⁹ NEGRI T., *Descartes politico: metafisica e biopolitica*, dans *Scienza & Politica*, 31, 2004, p. 21.

⁷⁰ NEGRI T., *L'anomalia selvaggia. Saggio su Potere e potenza in Baruch Spinoza*, Milan, Feltrinelli, 1980, maintenant dans *Spinoza*, Rome, Deriveapprodi, 1998.

donc de différentes possibilités politiques⁷¹ ». Mais alors, quelles sont ces alternatives ? Au sein des issues, aussi bien matérielles que culturelles, de la longue Renaissance européenne, Descartes joue une philosophie de la *médiation*. Alors que Spinoza cherche une *rupture matérialiste*.

En effet, le *Spinoza subversif* de Negri est un *humaniste radical*, un lecteur de Machiavel qui reconnaît la science comme « liberté et innovation [...] jamais téléologiquement ou théologiquement conditionnées⁷² ». Cependant, si pour ces deux penseurs le modèle capitaliste oblige le travail humain dans la mauvaise passe de sa réalisation négative, avec Spinoza les potentialités scientifiques se libèrent dans un *constructivisme* de l'homme pour l'homme. L'anomalie spinoziste évite que la science moderne soit réduite à une trame du pouvoir absolu, elle refuse l'homologation de la connaissance et de la domination, et elle récuse le dualisme qui cristallise la base transcendante du profit et du commandement, en faisant du savoir un champ de bataille.

Negri se demande : « Où situer la critique ? Précisément au croisement entre science et pouvoir, sur cet absolu que la détermination scientifique accorde au pouvoir. Comme commandement, comme hiérarchie, comme richesse⁷³ ». En assumant la radicalité du projet négatif comme autolimitation du discours logico-rationnel, Spinoza déploie sa « philosophie de l'avenir » comme pensée constitutive : machine de libération, plein éthico-politique sur le vide de la pensée calculatoire, épistémologie critique qui définit la science « comme essence non finalisée, comme accumulation d'actes de libération [...], non pas comme pouvoir mais comme puissance⁷⁴ ».

Revenons donc à Descartes. Comme l'a justement remarqué Mimmo Sersante, le volume de 1970⁷⁵ se situe dans un champ d'études bien plus large, principalement consacrées à la révision du système conceptuel susceptible de réexaminer l'histoire de l'Etat Moderne, du XVIIème au XXème siècle, de Descartes à Keynes.

« Ce n'est pas abusé - écrit Sersante - de penser que selon Negri, Descartes et Keynes aient été les têtes pensantes de cette longue parabole, exactement les théoriciens de son début et de sa fin [...]. Trois-cent ans plus tard, la *General Theory* semble reprendre et relancer le défi cartésien [...]. Le concept trontien de la *société-usine* est ce qui soutient l'hypothèse de cet échange entre le philosophe et l'économiste, dont le point fixe consiste dans l'idée que l'univers bourgeois peut redevenir compact seulement face à l'apparition de la grande industrie et de la production mécanique [...]. La séparation qui est à l'origine du Moderne, celle

⁷¹ NEGRI T., Descartes politico: metafisica e biopolitica, *art.cit.*, p. 21.

⁷² T. NEGRI, *Spinoza, cit.*, p. 267.

⁷³ *Ibid.*, p. 268.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Sur le Descartes de Negri voir T. S. Murphy, *Antonio Negri*, Polity Press, Cambridge 2012, p. 27-37 et M. Sersante, *Il ritmo delle lotte. La ricerca teorica di Antonio Negri (1958-1979)*, Verona, Ombre Corte, 2012, p. 70-85.

entre la société civile et l'Etat, est ainsi balayée. C'est quand elle arrive à sa fin que la modernité rend claire sa genèse⁷⁶. »

Selon Negri, la *raisonnable idéologie* de la méthode cartésienne se révèle entièrement sécularisée : son objet est le *monde*. Avant lui, Eugenio Garin avait déjà décrit le cartésianisme comme « mémoire de la Renaissance⁷⁷ », c'est à dire dans les termes d'une première étude du rêve humaniste : un projet idéologique « total » au sein duquel l'équivalence générale des différentes parties du système logique correspond à l'analogie de « l'interchangeabilité générale des rôles, des fonctions et des marchandises », et dont la forme mathématique est un « instrument opérationnel⁷⁸ ». Les règles cartésiennes dessinent l'idéologie d'une nouvelle classe qui se forme à partir de l'histoire de la ville de la Renaissance, aussi bien qu'à partir de l'économie du marché. Cependant, le problème de Descartes consiste dans la relation entre le moment théorique et la perspective pratique. L'apparition de cette nouvelle classe est liée à la *production manufacturière*. La philosophie de Descartes fait de cette forme productive une *méthode*, selon laquelle la *seconde nature* de l'artifice excède la *première nature* de la donnée : la division analytique des composantes du réel est ainsi restituée productivement dans la *construction* qui transforme créativement le monde⁷⁹. Le *cosmos* reconstruit à travers la méthode est plus du cosmos-donnée. C'est un *projet*. Et pourtant, à l'époque de Descartes, ce monde nouveau n'est qu'un rêve : sa réalisation est déjouée par la crise du capital marchand. Ainsi, la crise *politique et culturelle* d'une conjoncture ravagée par l'absolutisme plie le projet de recomposition humaniste, l'incorpore et le renverse.

Donc, selon Negri, une âme *baroque* traverse encore cette philosophie. C'est avec Descartes que la bourgeoisie des *robins* découvre de ne pas pouvoir être la « classe générale », mais uniquement « une partie de la *société européenne* », coincée entre le Léviathan monarchique et les révoltes paysannes et prolétaires qui se forment au cœur-même de son développement⁸⁰. De ce fait, le cartésianisme sépare avant tout la société de l'Etat. Cette condition transforme l'image du réel : le monde est séparé du sujet, il se donne comme *limite*⁸¹ contre laquelle le langage de la raison semble être impuissant. Toutefois, la recomposition mathématico-métaphysique, ainsi que la domination marchande de la réalité, toutes deux impossibles dans la conjoncture historique, restent absolument nécessaires, ne serait-ce qu'en théorie ou en forme de *fable*⁸². La vérité *ne peut pas* vivre dans le monde car elle n'en a pas - elle n'en a plus ou *pas encore* - la force⁸³. Et pourtant

⁷⁶ SERSANTE M., *Il ritmo delle lotte*, cit., p. 71.

⁷⁷ GARIN E., Descartes e l'Italia, in *Giornale Critico della filosofia italiana*, 29, 1950, pp. 391-394.

⁷⁸ NEGRI T., *Descartes politico*, cit., p. 40-41.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁸¹ *Ibid.*, p. 79.

⁸² *Ibid.*, p. 82.

⁸³ *Ibid.*, p. 89.

elle *doit* vivre, elle doit pouvoir *œuvrer*. Ce moment de conjoncture fonde ainsi la philosophie en fixant la séparation en dualisme. Le *Discours de la Méthode* est le texte qui permet de se consacrer à un devoir pratique dans une situation d'incertitude⁸⁴.

Deux plans émergent alors : la méthode et la morale. La méthode scientifique isole le sujet et désertifie le réel : « le sens de distance indéfinie - écrit Negri - ne bénéficie d'aucune médiation : la pensée s'étend vers ce monde lunaire sans comprendre, sans posséder⁸⁵ ». L'ordre des raisons que l'intellect - mathématique et géométrique - étend sur la nature doit être donc *accompli et formel*. De ce fait, la *morale provisoire*, exprime - malgré tout - une volonté pragmatique de survie, elle sert à se défendre du *malin* qui empoisonne la réalité, en élargissant l'approche au plan politique. La méthode scientifique est formelle, alors que la conduite politique est médiation. Ainsi, marchands et intellectuels apprennent à se situer de façon *prudente* face à l'Etat absolu.

« La bourgeoisie - écrit Negri - a renoncé à sa prétention de participer à la souveraineté, comme société civile elle s'attend par conséquent à la garantie de son droit de la part de la souveraineté transcendante et séparée. Le dualisme plus exaspéré intervient donc pour qualifier le tissu au sein duquel se développe l'analyse⁸⁶ ». Société civile - exclusivement bourgeoise - et Etat absolu s'articulent en renonçant à réduire l'écart entre existence sociale et domination politique. Cependant, en s'organisant ainsi, la bourgeoisie peut structurer la *forme du politique*, par analogie avec son propre mode de production : *l'Etat absolu est une machine*, définie à travers des critères de pure efficacité opérationnelle. La métaphore exprime le schéma de la possession technique du réel. Dans ce texte de Negri, l'épistémologie des machines est entièrement politique et tout à fait traçable historiquement.

Donc, selon Negri, voici le défi que pose la philosophie de Descartes : « l'amertume de la constatation que la bourgeoisie peut, suite à la défaite de la Renaissance [...] posséder uniquement la partie de monde réduite et ensorcelée que sa *technique* lui accorde [...], devient métaphysique⁸⁷ ». Une stratégie réformiste en découle, certes idéologique, car unilatérale et de classe, mais aussi bien *raisonnable* puisque consciente des rapports de force. Durant la médiation avec l'Etat absolu, des formes cognitives se structurent, le rationalisme se définit, les abscisses et les ordonnées de la science moderne se tracent. Cependant, l'insistance sur la technique dévoile ici une tentative de rouvrir progressivement l'horizon de l'hégémonie réelle à partir de la séparation idéale. Bref, le projet de Descartes est un projet évolutif, qui se produit sur le seuil d'un passage critique.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

Dans l'œuvre de Spinoza, certains éléments de cette pensée de la crise, un certain *baroque*, trouveront leur place : mais seulement pour être ensuite dépassés sans y céder un seul instant. L'homme et le monde, le mode et la substance, l'intellect et la réalité, la puissance sociale et le pouvoir politique constituent des polarités en conflit ; la tension qui en dérive ne cherche donc pas de solutions linéaires, mais uniquement une force constituante⁸⁸. De toute évidence, le livre de Toni Negri mine la base du « sentiment de culpabilité » sur lequel Cacciari commence à articuler alors sa théorie de la *Krisis*, car il rétablit au centre de l'analyse une *histoire critique* de l'épistémologie, de la politique et de l'éthique bourgeoises, ancrée à la créativité des sujets historiques. Et en effet, Massimo Cacciari réagit sur les pages de *Contropiano* par un compte rendu qui définit « inacceptables » les résultats de la recherche de Negri.

Métaphasique de la séparation

*Vita cartesii est simplicissima, Simplex sigillum veri*⁸⁹ est le titre de la recension critique que Cacciari consacre au livre de Toni Negri, qui anticipe et confirme certaines des observations que Negri lui-même fait à *Krisis* en 1976. Encore une fois : les deux textes se répliquent l'un l'autre. *Simplex sigillum veri*, est la devise que Negri oppose à la *pensée de la crise*. Mais où se situe cette *simple détermination de la vérité* ? Dans la série logique ou dans la matérialité des sujets ? Voici le débat qui agite la philosophie italienne.

Cacciari affirme qu'une continuité est possible entre le rêve de la Renaissance d'une possession rationnelle du monde - initié par Ficino - et la refondation cartésienne. Toutefois, qu'est-ce cette *raison* qui veut posséder le monde ? *Cosmos*, correspondance magique entre sujet et réalité dans une sphère pacifiée : la *raison* est seulement, dit Cacciari, *espoir et utopie*, comme le soulignent déjà Pico della Mirandola et par la suite Leonardo : la raison moderne est entièrement traversée par le dualisme entre l'œil qui *calcule, mesure, décrit* et la *chose* qui est encore *donnée et indifférente*. Elle découvre ainsi que la pleine rationalisation du monde ne produit aucune *effectivité* de l'agir. La Renaissance se fonde sur ce contraste. C'est ici que Cacciari cite le Brunelleschi de Tafuri. C'est précisément dans l'architecture du maître florentin que « le classique est admis au sein d'un rigoureux code de relations artificielles dont le rapport qualitatif, ainsi que la valeur de synthèse du sujet avec la chose, ont absolument disparu. [...] C'est la *séparation* nette entre l'architecte intellectuel et la production collégiale qui a fondé cette admission du classique, qui devient de ce fait, non pas instrument *synthétique* pour la fondation du cosmos, mais plutôt instrument *technique* pour la rationalisation de l'être, qui reste *face à* et *pour* l'organisation du travail

⁸⁸ NEGRI T., *Spinoza Barocco?*, in *Spinoza, cit.*, p. 113-116.

⁸⁹ CACCIARI M., *Vita cartesii est simplicissima. Simplex sigillum veri*, in *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, p. 375 et suivantes.

dont elle *dispose*⁹⁰ ». La Renaissance marque donc l'abandon du mythe de la raison - harmonieusement coordonnée à la libération du sujet - supplanté par des techniques opératives plus rigoureuses.

Selon Cacciari, l'erreur de Negri, comme entre autres celle de Eugenio Garin, consiste précisément dans son humanisme radical : « abandonner le mythe de la Renaissance ne signifie pas abandonner tout espoir de possession et domination, mais, bien au contraire, *renouveler* cet espoir, *le refonder* à partir de *termes logiques tout à fait nouveaux et plus puissants*⁹¹ ». L'espoir d'une possession subjective et socialisée du monde est pure illusion, idéologie, utopie : un ensemble de *idola*, non scientifiquement contrôlables. Cet espoir doit par conséquent être abandonné avec *conscience désenchantée*. Ou mieux, voici la seule leçon que l'on peut retenir de la Renaissance : « tout le XVIème siècle - écrit Cacciari - s'est engagé afin de *séparer* : l'ordre social de l'ordre idéal et religieux, la *subjectivité* de la *sympathia* cosmique ficinienne. La recherche de la subjectivité comme fondement se déroule à l'intérieur d'un statut de séparation [...] pleinement guidée par la nouvelle logique scientifique, par la nouvelle *com-préhension* du monde⁹² ». Chaque page que Tafuri consacre à la Renaissance fait résonner ce positionnement de Cacciari.

Le grand saut de Descartes, sa *métaphysique de la séparation*, sur laquelle se fonde *la philosophie de la science moderne*, implique l'accomplissement de ce processus. Descartes, selon Cacciari, n'a aucune *nostalgie* de la Renaissance, au contraire, « il fait usage froidement, géométriquement, de tout ce qui, avec de plus en plus de force dans son déploiement historique, pose le problème de la séparation, du dualisme de la discontinuité, en termes non contradictoires mais *fonctionnels* au projet de domination scientifique sur l'être⁹³ ». La *renovatio* de Descartes révèle une rupture aporétique entre intelligence et cosmos, artifice et nature, vérifiée définitivement sur le terrain politique par sa relation avec le pouvoir absolu, étayée sur la base de l'ascèse *intramondaine* de Calvino⁹⁴.

Dieu est un absolu transcendant, *donc* le monde se déploie en dehors de toute réverbération magique, tout se fonde sur des rapports rationnels. La *différence rationalisée*, dit Cacciari. La séparation est politique. Si Dieu était dans le monde, l'Etat ne pourrait pas être Dieu, il ne pourrait qu'en être conditionné. Dans le discours de Cacciari, l'absolutisme est l'expression *réelle*, non idéologique, de l'utopie de la Renaissance : sa réalisation est rendue possible par sa propre mise en crise. Le système *mûrit* à partir de la séparation entre le sujet et le monde. Une fois

⁹⁰ *Ibid.*, p. 376.

⁹¹ *Ibid.*, p. 377.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibid.*, p. 378.

⁹⁴ Cacciari écrit : « La subjectivité cartésienne est déjà productive, elle arrive à comprendre fonctionnellement l'être et le met techniquement en fonction - mais ce développement s'organise encore dans un cadre institutionnel statique. Cette contradiction explose pendant le 1600 », *Ibid.*, p. 389.

séparé, le sujet devient un *noyau léger*: « l'organisation logique à travers laquelle l'être est dominable *en tant qu'autre du sujet*⁹⁵ ». De ce fait, le pouvoir que le *cogito* exerce n'est pas une synthèse, mais une *domination qui maintient la différence*. La subjectivité n'est que « l'organisation formelle des prédicats à travers lesquels une compréhension fonctionnelle de la nature est réalisable [...], un agencement des formes de pensée *capables* d'organiser l'expérience scientifique du monde⁹⁶ ». Toute la subjectivité s'épuise dans le processus de la connaissance scientifique, à cet égard *imperméable* à la crise politique : « étant *séparée*, la subjectivité peut saisir l'objet comme *Gegen-stand*, et donc le calculer, le mesurer et le dominer⁹⁷ ».

C'est ici que commence le *nihilisme anthropotechnique* : lorsqu'on comprend qu'« il faut finalement séparer la vérité et le monde, afin que la vérité comme subjectivité puisse le reconquérir⁹⁸ ». La *raisonnable idéologie* n'est donc rien d'autre qu'une reconstruction fondée sur la séparation, la *misère* positive, dit Cacciari, qui prépare la fondation de la théorie. Dès que la praxis sociale bourgeoise réussira à se donner les instruments directement opérationnels afin d'organiser la société, alors la tête du souverain absolu, dernière substance métaphysique, tombera dans la poussière. Le problème signalé par Descartes est donc, toujours selon Cacciari, le passage « de la subjectivité *dans* le système à la subjectivité en tant que système⁹⁹ ».

Schéma, comme nous l'avons vu, qui est répliqué dans le diagnostic théorique du présent. En revenant aux termes de cette confrontation, Toni Negri définit le Descartes de Cacciari comme il suit :

« C'est le premier auteur d'une conception finie de l'être, qui accorde un destin absolu à la toujours excédante déjection de l'entité. Ce chemin conduira à l'adhésion à la lecture heideggérienne de Nietzsche et à la généalogie philosophique du moderne [...]. Comme le discerne bien Massimo Cacciari, toute tentative d'interprétation termine, sur ce terrain, dans la reconnaissance de l'insolubilité du problème de la métaphysique du sujet - préambule de la crise politique de la bourgeoisie naissante. Le moderne se présente de façon univoque comme crise, toute alternative interne est balayée, il n'y a plus aucun espoir (et de puissance non plus, dans l'interprétation de Cacciari)¹⁰⁰. »

Il ne s'agit donc pas ici du *Moderne* de Tafuri ? Nous y reviendrons. Pour l'instant, il suffit d'enregistrer ce qui suit : Tafuri situe aux origines du rationalisme, de même que Cacciari, l'angoisse de l'infondé, la nostalgie pour le *Cosmos*, la conscience qu'il est impossible d'« espérer une rançon basée sur des volontés subjectives » puisque « au commencement de l'agonie il y a

⁹⁵ *Ibid.* p. 379-380.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 381.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 390.

¹⁰⁰ NEGRI T., Descartes politico. Metafisica e biopolitica, *art. cit.*, p. 33.

l'affirmation humaniste du sujet¹⁰¹ ». La *tombée de l'aura* de Benjamin, la *perte de centre* de Hans Sedlmayr, l'*agonie du référent* de Robert Klein, seront tous cités comme signes de l'agonie originaire de la *mathesis universelle* fondée par la « découverte de la perspective linéaire¹⁰² ». Et, aussi bien pour Tafuri que pour Cacciari, il s'agit alors de donner un caractère gnoseologique à cette perte : il s'agit maintenant de travailler dans un monde au sein duquel il est impossible de reconstruire « la relation entre beauté et vérité - analogisme harmonieux à l'intérieur d'un système syntactique solidement structuré¹⁰³ ». La confrontation avec *l'âge de la représentation* - comme le nomme Tafuri dans une référence foucauldienne tout sauf sporadique - doit être agi afin de permettre à l'architecture contemporaine la pleine « élaboration de son deuil¹⁰⁴ » sans « envelopper les problèmes dans des nuages anesthésiants » comme il advient avec l'approche du « slogan postmoderniste¹⁰⁵ ».

Le dispositif Foucault.

En décembre 1977, la maison d'édition CLUVA publie les actes d'un colloque organisé par le IUAV de Venise, intitulé *Le dispositif Foucault*¹⁰⁶, auquel participent aussi bien Manfredo Tafuri que Franco Rella, George Teyssot et Massimo Cacciari. Le colloque vénitien est conçu en 1976, principalement grâce à l'initiative de Teyssot, qui veut se servir de l'œuvre foucauldienne pour construire une histoire critique des espaces¹⁰⁷ sur la base d'une série de textes non encore publiés en italien, tels que la conférence de Foucault du 14 mars 1967 au près du *Cercle d'études architecturales* - ayant pour thème les *utopies* et les *hétérotopies* - et le texte sur les *Machines à guérir*, publié par l'*Institut de l'environnement de Paris* cette même année¹⁰⁸.

Toutefois, comme nous avons pu le voir auparavant, 1976 est l'année du débat sur *Krisis* au sein de la revue *Aut-Aut*. Donc - inévitablement - les deux plans se croisent. *Le dispositif Foucault* devient de ce fait, une deuxième occasion pour renouveler la confrontation entre ceux qui à l'intérieur de *Contropiano*, avaient décidé d'adhérer au PCI, et ceux qui au contraire, s'étaient engagés dans les vicissitudes de l'autonomie ouvrière, au cœur du mouvement de 1977. Comme il a été écrit, la réception du philosophe français « reflète l'effervescence de la réalité politique italienne : la crise de l'historicisme et de la culture laïque et libérale, l'émergence d'une gauche

¹⁰¹ TAFURI M., *Premessa à Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, Einaudi, 1994, p. XX.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. XXI.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. XIX.

¹⁰⁶ CACCIARI M., RELLA F., TAFURI M., TEYSSOT G., *Il dispositivo Foucault*, Venise, CLUVA, 1977.

¹⁰⁷ Cf. TEYSSOT G., *Eterotopie e storia degli spazi*, dans *Il dispositivo Foucault*, cit., p. 21-35.

¹⁰⁸ FOUCAULT M., *Des espaces autres*, maintenant dans *Dit et écrits*, II, texte 360, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581; FOUCAULT M., *La politique de la santé au XVIII^e siècle*, maintenant dans *Dit et écrits*, II, texte 168, cit., p. 13-27.

opéraïste alternative au parti communiste italien, ainsi qu'un mouvement de contestation politique et sociale dans les universités comme dans les usines¹⁰⁹ ».

Un Foucault politique, donc. Mais de quel Foucault parlons-nous ? « À l'exception de *Naissance de la clinique* et de *Raymond Russel* - a écrit Sandro Chignola - les livres de Foucault entrent dans le catalogue des maisons d'édition italiennes juste après leur traduction¹¹⁰ ». En 1977, les volumes sur l'archéologie des sciences humaines et sur l'ordre du discours sont de ce fait déjà disponibles en italien : une deuxième édition d'*Histoire de la folie* est republiée la même année, ainsi que *Surveiller et punir*, traduit par Einaudi. Toutefois, vers la moitié des années soixante-dix, circulent encore d'autres textes. En 1972, la revue *Il Verri* traduit le essai de Foucault sur Nietzsche¹¹¹, qui, comme il est notoire, marque le passage de l'archéologie à la généalogie, et qui sera fondamental pour l'image que Tafuri fera sienne, celle de l'*historien nietzschéen*. Toujours en 1976, l'édition italienne de *Pierre Rivière*¹¹² suscite le grand intérêt des *microhistoriens* rassemblés autour de Carlo Ginzburg.

En outre, en 1977, la maison d'édition Einaudi publie un recueil d'interviews et d'interventions foucauldienne, sous la direction d'Alessandro Fontana et de Pasquale Pasquino, intitulée *Microfisica del potere*¹¹³. C'est la seule et unique fois que Foucault autorise la publication de ses textes épars : « ce livre, qui ne sera jamais traduit dans sa totalité en français et qui sort au moment le plus exacerbé du "long 68 italien", influencera longtemps les diverses lectures des ouvrages majeurs de Foucault¹¹⁴ ». Il est impossible de comprendre la charge de tensions qui se déversent sur le débat théorique de l'époque, sans prendre en considération le paysage politique qui se détermine autour du mouvement de 1977. D'autant plus que contrairement à la profonde aversion des intellectuels du PCI, entre lesquels s'inscrit Tafuri, ce sont précisément les mouvements sociaux qui réservent le plus d'attention à la pensée foucauldienne¹¹⁵ :

« La notion de microphysique des pouvoirs en particulier, semblait fascinante pour de nombreux groupes d'extrême gauche italiens des années 1970 qui, produisant une critique violente de la forme-État, tentaient de lire dans l'ensemble des relations sociales, des rapports de pouvoir plus ductiles que ce qu'en disait l'orthodoxie marxiste. La proposition foucauldienne a, par rebond, été perçue comme une menace par les

¹⁰⁹ *Surveiller et punir* de Michel Foucault. *Regards critiques 1975-1979*, Textes choisis et présentés par Philippe Artières, Jean François Bert, Pierre Lascoumes, Pascal Michon, Luca Paltrinieri, Judith Revel, et Jean-Claude Zancarini, Caen, PUC-IMEC éditeur, 2010, p. 305.

¹¹⁰ CHIGNOLA S., Une rencontre manquée ou seulement différée: L'Italie, dans *Michel Foucault*, Cahier de l'Herme, Artières P., Bert J-F., Gros F., Revel J. (dir.), Paris, Éditions de l'Herme, 2011, p. 244.

¹¹¹ FOUCAULT M., Nietzsche, la genealogia, la storia, dans *Il Verri*, 39-40, 1972, maintenant dans Foucault M., *Dit et écrits*, I, cit., p. 1004-1024.

¹¹² FOUCAULT M., *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Turin, Einaudi, 1976.

¹¹³ FOUCAULT M., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turin, Einaudi, 1977.

¹¹⁴ *Surveiller et punir* de Michel Foucault. *Regards critiques*, cit., p. 306.

¹¹⁵ CHIGNOLA S., Une rencontre manquée ou seulement différée, *art. cit.*, p. 245.

intellectuels du PCI : ils l'ont interprété comme une déclaration de guerre théorique, s'incarnant en une métaphysique du pouvoir (Massimo Cacciari) incapable de fournir des instruments de gouvernement aux classes dominées (Alberto Asor Rosa). Ces réactions ont alors poussé Foucault à répondre aux communistes italiens (en particulier dans la très longue interview à Duccio Trombadori, réalisée en 1978 et publiée deux ans plus tard) pour expliquer ses positions¹¹⁶. »

En Italie, l'ensemble de ces textes assume immédiatement une charge d'actualité : *Histoire de la folie* croise le mouvement antipsychiatrique et la lutte pour la réforme du système des *asiles*, encouragé par Franco Basaglia¹¹⁷ ; alors que *Surveiller et punir* détermine une importante évolution parmi les juristes, grâce notamment à la revue *La Questione Criminale*, au sein de laquelle Mario Sbriccoli se sert de Foucault « pour mettre radicalement en question l'appareil juridico-pénal lui-même »¹¹⁸. La lecture de Foucault est, au contraire, moins linéaire parmi les historiens, même s'il serait impossible d'imaginer la construction d'un paradigme *indiciaire* ou *microhistorique* - sur lequel travaillent, en Italie, Giovanni Levi et Carlo Ginzburg - sans faire référence à Foucault. Et pourtant, c'est précisément Ginzburg qui, dans la préface de son volume *Il Formaggio e i vermi*¹¹⁹, avance une première et violente critique contre l'auteur de *Pierre Rivière*.

Foucault est accusé d'*irrationalisme* : selon Ginzburg, dans « l'archéologie du silence », du philosophe français, les anormaux, les fous, sont traités comme « les dépositaires d'un seul et unique discours radicalement alternatif aux mensonges de la société constituée ». Cependant, étant donné qu'il est impossible de « parler de la folie avec un langage historiquement associé à la raison occidentale », toute la recherche se résout dans un ferme « refus de l'analyse et de l'interprétation », ou pire, dans une « étrangeté absolue qui se pose au-delà de la culture¹²⁰ ». Un « *neopirronisme* paradoxal » donc, qui se résorbe dans un « silence pur et simple, éventuellement accompagné d'une muette contemplation esthétisante¹²¹ ».

« Ginzburg accuse Michel Foucault de s'intéresser davantage aux gestes d'exclusion qu'aux exclus eux-mêmes. Le soupçon des historiens portera dès lors, moins sur la consistance historiographique de l'analyse foucauldienne, que sur sa capacité à donner voix aux dominés et à parler de l'histoire quotidienne des hommes ordinaires¹²² ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 307. Cf. TROMBADORI D., Conversazione con Michel Foucault, dans *Il Contributo*, 1, 1980, p. 23-84, maintenant *Entretien avec Michel Foucault*, dans FOUCAULT M., *Dits et écrits*, II, *cit.*, texte 281, p. 860-914.

¹¹⁷ Cf. COLUCCI M., Quelle psychiatrie après Foucault?, dans *Michel Foucault*, Cahier de l'Herme, *cit.*, p. 300-301.

¹¹⁸ *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regardes critiques*, *cit.*, p. 305-306.

¹¹⁹ GINZBURG C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un magnaio del '500*, Turin, Einaudi, 2009 [1 ed. 1976]. Pour l'historiographie française voir VEYNE P., *Foucault révolutionne l'histoire*, Seuil, Paris, 1978; REVEL J., *Foucault et les historiens. Propos recueillis par Raymond Bellur*, dans *Le Magazine littéraire*, 101, juin 1975, maintenant dans *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regardes critiques*, *cit.*, p. 83-98; REVEL J., *Le moment Historiographique*, dans GIRARD L., *Michel Foucault. Lire l'Œuvre*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012, p. 83-97.

¹²⁰ GINZBURG C., *Prefazione*, dans *Il formaggio e i vermi*, *cit.*, p. XVII.

¹²¹ GINZBURG C., *Il formaggio e i vermi*, *cit.*, p. XVI.

¹²² *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regardes critiques*, *cit.*, p. 306.

Comme nous le verrons par la suite, la réception politique de Foucault, à partir des interventions vénitiennes de Manfredo Tafuri, Franco Rella et Massimo Cacciari, s'inscrit dans la trace laissée par Ginzburg, et sera de ce fait marquée par un violent refus. Cependant, en examinant l'usage concret que Tafuri fait de Foucault, émerge un rapport bien plus complexe et difficile, du moins non réductible à une simple polémique. En effet, le rapport avec Foucault, comme l'a pertinemment remarqué Marco de Michelis, constitue « un des nœuds plus complexes de la philosophie de l'histoire tafurienne¹²³ ». Certes, il est facile de constater que Tafuri était un « lecteur avide » de Foucault¹²⁴. Un intérêt qui remonte dans le temps, si l'on considère que dans la première édition de *Teorie e Storia* il écrit : « l'archéologie des sciences humaines tentée par Foucault, pourrait être vérifiée par l'histoire de l'architecture¹²⁵ ». Malgré cela, l'historien romain n'a jamais développé cette hypothèse de travail et l'a apparemment nié, du moins à travers les actes du colloque vénitien. Toutefois, les hypothèses de Teyssot et Vidler selon lesquelles le texte de Tafuri serait unilatéralement polémique à l'égard de Foucault car - suivant les « meilleures traditions du marxisme orthodoxe » - tout renvoi à la philosophie contemporaine française entraîne une « distinction » vouée à la stigmatisation du « nihilisme¹²⁶ », se révèlent peu convaincantes.

Il s'agit plutôt, comme l'a souligné encore une fois De Michelis, de reconnaître que le rapport de Tafuri avec les nouveaux philosophes français s'articule toujours à travers la *médiation* des auteurs dont Cacciari s'est servi pour sa grande fresque sur la pensée de la *Krisis* : Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein et Benjamin. L'important est donc de comprendre *où* est-ce que Tafuri situe cette médiation, et *comment* est-ce qu'il l'active : s'agit-il d'un filtre qu'il interpose entre lui et l'autre ? Non, ce n'est pas ainsi. De même que c'est faux que d'affirmer que Tafuri reproduit les positions de Cacciari et de Rella. Il *recombine* plutôt les deux polarités de la *critique foucauldienne* et de la *Krisis*, afin de mettre au travail ces *deux perspectives* de façon originale.

Pour saisir l'enjeu de ce complexe échange intellectuel, il faut préciser le contexte dans lequel il se situe. Entre 1976 et 1978, la philosophie italienne se trouve au seuil d'une longue confrontation autour du thème de la *Crisi della ragione*, titre d'un volume édité par Aldo Gargani en 1979, qui impliquera de nombreux historiens, épistémologues, experts d'esthétique ainsi que maintes autres disciplines. C'est dans ce contexte intellectuel que Tafuri élabore son *projet historique*. Gargani détaille les termes du problème : « la rationalité dont on déclare la crise du terrain des expériences culturelles et scientifiques, ainsi que celui des expériences sociales,

¹²³ DE MICHELIS M., *Manfredo Tafuri e a morte da arquitetura*, conférence prononcée à Sao Paolo (Brasil) le 24 février 2014. Je remercie l'auteur de m'avoir mis à disposition son texte.

¹²⁴ SHERER D., Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression, dans «Assemblage», 28, 1995, p. 45.

¹²⁵ TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 92.

¹²⁶ Cf. HENNINGER P., One portrait of Tafuri: en Interview with Georges Teyssot, dans *Being Manfredo Tafuri*, Any, 25-26, 2000, p. 10-15 et VIDLER A., Disenchanted Histories: The Legacy of Manfredo Tafuri, *ibid.*, p. 29-35.

correspond à une image à travers laquelle nous ne sommes plus disposés à représenter et à discipliner les phénomènes de notre conduite intellectuelle¹²⁷ ». Une fois les structures de la rationalité classique évincées, les contours d'« une nouvelle vie intellectuelle » se dessinent, inscrite dans *l'écart* qui se produit entre raison et réalité, harmonie et forme, processus historiques et conflits sociaux, langage et monde. Les savoirs institutionnels ont réagi à cette situation en tentant d'expérimenter une haute formalisation logique, afin de s'assurer au moins « la stabilité des séquences causales ». D'autre part, affirme Gargani, au sein des langages formels on ne discerne « pas l'expression d'une force rationnelle, mais plutôt le programme d'un *disciplinement* illégitime¹²⁸ ». Comment concevoir alors une « force de la raison qui a été dé-sublimée, dérobée de son stade épique ?¹²⁹ ».

C'est dans ce même paysage culturel qu'il faut encadrer la confrontation sur *Krisis* ainsi que celle sur Foucault : aussi bien dans le colloque du IUAV, que dans un ultérieur numéro de la revue *Aut-Aut* consacré au thème des *nouvelles formes de rationalité*¹³⁰ au sein duquel, entre autres, Massimo Cacciari diffuse une version légèrement modifiée de son intervention vénitienne¹³¹. Quelques mois plus tard, Toni Negri publie un article intitulé *Sul metodo della critica della politica*¹³² qui se situe dans la continuité de ses cours au près de l'ENS de Rue d'Ulm sur les *Grundrisse* de Marx, d'une part, et qui se pose comme antithèse par rapport aux évolutions italiennes de la *pensée négative*¹³³, de l'autre. Continuité avec la critique marxiste et discontinuité avec la pensée de la crise, donc : ces deux débats ne font qu'un. Mettons le discours en perspective. La méthode de la *Krisis*, aussi bien que la méthode de la *critique* - toutes deux rigoureusement réalistes - s'opposent, quelques années plus tard, aux faibles phénoménologies du postmodernisme. Et cependant, l'alternative se désarticule : d'une part, le patrimoine théorique du marxisme post-opéraïste est revisité à travers le courant Wittgenstein-Weber-Heidegger, et d'autre part, à partir des acquisitions méthodologiques produites par le laboratoire de la philosophie française. Mais que signifie cette contraposition ? Autour de quels points et de quels axes se construit-elle ? Dans les deux cas, il s'agit de *penser* une science du *projet* qui ne peut plus être une science du *fondement*.

La pensée de la *Krisis*, selon Negri, est absolument interne au paradigme de la *rationalisation*, employé comme *hypostase philosophique*. A travers Weber, par analogie avec la théorie du langage de Wittgenstein dans un premier temps, et avec la théorie de la technique de

¹²⁷ GARGANI A. (dir.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin, Einaudi, 1979, p. 5.; GARGANI A., *Le savoir sans fondements. La conduite intellectuelle comme structuration de l'expérience commune*, Paris, Vrin, 2013.

¹²⁸ GARGANI A., *Introduzione*, in *Crisi della ragione*, cit., p. 29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁰ *Aut-Aut*, 161, 1977, *Irrazionalismo e nuove forme di razionalità*.

¹³¹ CACCIARI M., Razionalità e irrazionalità nella critica del politico in deleuze e Foucault, dans *Irrazionalismo e nuove forme di razionalità*, *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 122.

¹³² NEGRI T., Sul metodo della critica della politica, dans *Aut-Aut*, 167-168, 1978, p. 197-212.

¹³³ NEGRI T., Quand et comment j'ai lu Foucault, dans *Michel Foucault*, Cahier de l'Herme, cit., p. 199.

Heidegger par la suite, le formalisme de la raison devient dans une certaine mesure, *idéologique*. Alors que la référence à Foucault permet une méthode qui reconduise sans arrêt les figures de *l'intégration* à la matérialité des articulations subjectives¹³⁴. La différence entre ces deux dérivations - et leur affrontement - porte de ce fait, sur les conditions de l'action de la praxis humaine. La *Krisis*, comme nous l'avons vu, tente de trouver une échappatoire à travers une détermination exclusivement négative de la subjectivité, alors que la *méthode de la critique de la politique* accompagne le déploiement d'une ontologie positive, excédant le circuit de la rationalisation capitaliste. Comment fonctionne donc cette hypothèse de recherche ?

De toute évidence, la méthode de la *critique foucauldienne*, comme la pensée de la *Krisis*, s'articule à travers une lecture des rapports de pouvoir qui ne peuvent être réduits aux contours de la dialectique¹³⁵. Selon Foucault, les différentes tentatives philosophiques de résoudre le casse-tête produit par la découverte de la violence normative de la raison n'ont pas fonctionné. Or, comme nous le savons déjà, Foucault pense que « rationalisation » soit un « mot dangereux », car il restreint l'analyse des « rationalités spécifiques » qui secouent les « rapports de production » et « les relations de sens » dans lesquels le sujet est pris¹³⁶. Il propose de ce fait une autre *méthode* : afin de mieux comprendre « comment nous nous sommes retrouvés prisonniers de notre propre histoire », il faudrait remettre en question « le rapport entre la théorie et la pratique » tout en considérant « les formes de résistance aux différents types de pouvoir comme point de départ¹³⁷ ». Ceci signifie : s'immerger dans le champ d'immanence du réel et en suivre l'événementialité, afin de définir les ensembles historiques comme des « singularités absolues », en mesure d'articuler des formes spécifiques du savoir dans le cadre d'organisations institutionnelles déterminées¹³⁸.

Maintenant, *pouvoir* et *savoir*, *formes de la raison* et *formes institutionnelles*, ne sont plus les *objets de l'analyse*, mais *le front* sur lequel l'analyse se déploie. Sur ce front, une *attitude critique* est nécessaire, car seule cette attitude nous permet de capter *l'ambiguïté* des phénomènes historico-politiques, elle seule peut analyser les relations de domination et de connaissance, ainsi que les formes de légitimation et les mécanismes opérationnels d'une singularité déterminée, tout en insistant sur le fait que chacune de ces interactions « peut être replacée dans un jeu qui la déborde¹³⁹ ». Et la même chose vaut pour d'autres termes comme : technique, raison, culture, etc. Il n'est plus ici question d'une critique de *la raison occidentale*, d'un *système de pouvoir* connecté au

¹³⁴ Sur le rapport entre Foucault et Wittgenstein voir GILLOT P., LORENZINI D. (dir.), *Foucault/Wittgenstein. Subjectivité, politique, éthique*, Paris, CNRS, 2016.

¹³⁵ FOUCAULT M., *Pouvoir et corps*, dans *Dits et écrits*, I, cit., p. 1622.

¹³⁶ FOUCAULT M., *Le sujet et le pouvoir*, dans *Dits et écrits*, II, cit., p. 1044. Sur le rapport entre Foucault et le weberisme voir CHIGNOLA S., *Foucault oltre Foucault. Una politica della filosofia*, Roma, Deriveapprodi, 2014.

¹³⁷ FOUCAULT M., *Le sujet et le pouvoir*, cit., p. 1044.

¹³⁸ FOUCAULT M., Qu'est-ce que la critique?, dans *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 84e année, 2, 1990, p. 35-63, aujourd'hui dans M. FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? Suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, p. 51.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 56.

développement scientifique, ou de la société de la technique, car *Technique, Raison et Pouvoir* ne sont plus considérés en terme d'unité, mais dans leur *régionalité* historique, donc dans leur *ambiguïté* constitutive¹⁴⁰. L'investissement des corps sociaux *par le pouvoir* est consubstantiel de la production d'une nouvelle *maîtrise*, d'une nouvelle autonomie de ces mêmes corps sociaux. Le pouvoir produit toujours un effet normalisant mais « dans la ligne même de ses conquêtes émerge inévitablement la revendication de son corps contre le pouvoir [...] et du coup, ce par quoi le pouvoir était fort dévient ce par quoi il est attaqué¹⁴¹ ». Donc : aucune simple *récupération*, ni aucune banale intégration sociale. Il s'agit plutôt d'une dynamique qui se relance sans cesse entre l'« exploitation économique (et idéologique) » et la « révolte », entre le « contrôle-stimulation » et l'« indéfini de la lutte¹⁴² ».

Or, de ce point de vue, le foucauldisme peut représenter, selon Negri, une alternative délivrée des doubles contraintes que la pensée de la *crise* comporte : étant donné que cette critique s'oppose à la convention logique, car elle « ne détruit pas l'objet », ne le dissout pas dans le formalisme, ni le rétrécit *au-delà du dicible*. Foucault nous apprend à déstructurer les concepts, à rouvrir sans cesse la réduction du réel au symbolique, du concret à l'abstrait, du monde au langage, de sorte que « le projet de la tension du désir puisse se donner¹⁴³ ». Ceci vaut aussi sur le plan politique : le foucauldisme permet à Negri de *voir* de nouvelles formes de subjectivations - résistantes à la simple intégration de la machine technologique - qui couvent entre les mailles de la rationalisation capitaliste. Selon Negri, ces sujets *valent* comme indépassable *détermination réelle* à partir de laquelle faire démarrer l'analyse. *Simplex sigillum veri* : la subjectivité est résistance au pouvoir, *socialisation du travail* qui détruit la « figure, l'articulation, la dimension » du « dispositif politique de dépassement de la crise de la part du capital », pour « produire et reproduire, « reconstruire » le « squelette du réel » :

« Dans Foucault - écrit Negri sur *Aut-Aut* - une tradition ontologique française spécifique étaye son horizon opérationnel et scientifiquement efficace, sans pour autant se laisser flatter par la philosophie de l'action. [...] Construire la synthèse là où elle est, ne pas la demander à ce qui est en dehors de l'immédiateté du réel. Analyser, distinguer, à l'intérieur du réel, voir comment il se constitue, non pas à travers des schémas métaphysiques, mais suivant des stratégies concrètes, des schémas, des projets, des investissements. [...] Ici le pouvoir est enfin restitué au réseau d'actes qui le constituent. Certes, ces actes sont traversés par l'ambiguïté que le pouvoir représente en soi : mais ceci n'empêche pas qu'à tout moment,

¹⁴⁰ Sur le concept d'historicisation radicale voir REVEL J., *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Paris, Vrin, 2015.

¹⁴¹ FOUCAULT M., *Pouvoir et corps*, dans *Dits et écrits*, I, cit., p. 1623.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ NEGRI T., Sul metodo della critica della politica, *art. cit.*, p. 201-202.

la totalité est scindée, que l'hétéronomie des finalités peut se donner, et que le cadre peut perdre toute unidimensionnalité¹⁴⁴. »

Negri nous rappelle que sa lecture de Foucault se fait à un moment durant lequel « le Parti Communiste Italien et les syndicats, avec lesquels les mouvements de contestation sociale et politique vivaient un conflit intense, étaient en train de programmer une alliance avec les forces de droite sur le terrain social et parlementaire¹⁴⁵ ». La galaxie complexe de *l'autonomie* du *politique* se place entre les adeptes de cet accord. En fait, c'est justement cette thèse, dont les prémisses avaient entravé l'expérience de *Contropiano*, qui fonctionne désormais comme idéologie de fond de la nouvelle stratégie des communistes italiens. La rencontre avec *le dispositif Foucault* sert à Negri pour contester sur le plan politique, le « culte de la souveraineté » de Cacciari et de Tronti : afin de resituer le « transcendantal » appel au *Wille zur Macht* de Cacciari à l'intérieur d'une conséquente stratégie matérialiste, et de déconstruire la séparation infondée entre pouvoir et société soutenue par Tronti, en référence à la nouvelle composition du travail vivant métropolitain :

« C'est à ce moment là - rappelle Negri - à l'intérieur des luttes très dures qui se déroulent en Italie et en écho aux recherches de Foucault [...] que l'antagonisme de la lutte des classes peut commencer à être compris à partir de la micro-conflictualité sociale que comporte désormais la socialisation. Et c'est ainsi que le concept d'*ouvrier social* émerge dans mon travail¹⁴⁶. »

Qu'est-ce que tout cela implique sur le plan épistémologique ? Dans son article paru en 1978, Negri fait une longue digression sur la rencontre entre Sraffa et Wittgenstein. Tous deux, selon Negri, affrontent le même problème : « il fallait essayer d'identifier un point de transformation (c'est à dire de production innovatrice) à l'intérieur de la circulation de marchandises (pour l'économiste) ou à l'intérieur de la circulation linguistique (pour le philosophe)¹⁴⁷ ». Comme il est notoire, la solution de Sraffa et de Wittgenstein, est dévoilée dans la formule : « production de signes par le moyen d'autres signes, production de marchandises par le moyen d'autres marchandises [...] qui comprend la production à l'intérieur de la circulation¹⁴⁸ ». Mais n'est-ce pas, s'interroge Negri, le même niveau sur lequel intervient Foucault lorsqu'il remet

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ NEGRI T., Quand et comment j'ai lu Foucault?, *art. cit.*, p. 199.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

en question « notre volonté de vérité », en restituant au discours sa nature « d'événement » et en privant ainsi « la souveraineté du signifiant¹⁴⁹ »?

Le foucauldisme laisse toutefois entrevoir une stratégie en mesure de rompre la cage des langages de la technique, afin de saisir, à l'intérieur des mouvements du formalisme infondé de la raison et du projet, une différence subjective bien réelle, déterminée, politiquement définie, capable de briser l'unilatéralité du circuit de marchandisation : « avec Foucault nous pouvons dire : l'être humain *ne se caractérise pas par un certain rapport à la vérité; mais il détient une vérité, à la fois offerte et cachée*¹⁵⁰ ». Le rapport innovation-transformation, aussi bien sur le plan économique-politique, que sur celui des langages, est de ce fait reporté à une émergence réelle.

Deux silences

Donc, c'est contre ce foucauldisme, que le volume publié à Venise s'adresse, par une revendication implicite des stratégies du PCI contre l'expérience des nouveaux mouvements sociaux. Avec l'exception, déjà mentionnée auparavant, de Teyssot, l'ensemble des interventions superpose, comme l'a remarqué Sandro Chignola, certaines pages de l'*Histoire de la folie* au concept de *Panopticon*, examiné dans *Surveiller et punir*, afin de construire un *amalgame* « entre la structure binaire raison/déraison, dedans/dehors, et la conception foucauldienne du pouvoir » qui oppose un présumé « irrationalisme très proche des pratiques de contre-pouvoir de l'Autonomia Operaia [...] à une tactique qui consiste à travailler de l'intérieur des institutions du Parti Communiste Italien¹⁵¹ ». Une fois ce schéma général donné, il nous faut entrer plus en détail.

Aussi bien dans son introduction que dans son intervention, Franco Rella se place sur la même longueur d'onde de Carlo Ginzburg : le dispositif foucauldien, dit le philosophe, est entièrement voué à la découverte du *vide*, du *silence* sur lequel insiste le quadrillage gnoséologique qui peut s'établir entre « discours, institutions, aménagements architectoniques, décisions réglementaires, lois, mesures administratives, énoncés scientifiques, propositions philosophiques et morales¹⁵² ». Par conséquence, Foucault cherche une *vérité sans interprétations*, qui vaut comme « autre absolu, un hétérogène que le dispositif de pouvoir peut enfermer mais jamais comprendre¹⁵³ ». De ce point de vue, selon Rella, il est possible de comparer la microphysique foucauldienne - comme dispositif stratégique qui dissémine et homogénéise la multiplicité des événements en formes historiques - avec le couple molaire/moléculaire de Deleuze et Guattari,

¹⁴⁹ FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970, p. 53.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 199; Cf. FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, réed. 1972, p. 548-549.

¹⁵¹ CHIGNOLA S., Une rencontre manquée, *art. cit.* p. 245.

¹⁵² RELLA F., *Introduzione* dans *Il dispositivo Foucault*, *cit.*, p. 8.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

deux auteurs situés dans une continuité non démontrée avec Lacan, d'une part, et avec Foucault, de l'autre. Rella baptise cette ligne *gauche lacanienne* en la qualifiant d'*idéologie de la fuite, empire inconditionné du désir, négation des contradictions à travers lesquelles le sujet se constitue*, et lui oppose la méthode d'analyse freudienne la plus sévère¹⁵⁴ :

« Y a-t-il, pour Foucault aussi - se demande Rella - quelque chose qui se situe avant "toute capture du savoir" ? Quelque chose d'hétérogène au savoir ? Quelque chose que le regard ne voit pas ? A ce stade, nous retrouvons le "blanc" de Rivière, la folie. Son silence. Mais ce silence, ce non-savoir, est précisément la "naturalité" qui est en dehors de tout discours et de tout dispositif. Le désir de Deleuze ; le dieu obscur (ou le "vieux bon dieu") de Lacan ; le silence de Foucault¹⁵⁵. »

Malgré tout, selon Rella - de même que pour Tafuri - il faut apprécier l'attention que Foucault adresse au « statut de ce qui *fonctionne* comme vérité¹⁵⁶ ». En effet, la propension critique implicite dans l'analyse de l'ordre du discours permet de mesurer la recherche sur les formations du savoir, et de les analyser uniquement « en termes d'affrontement et d'entrelacement des relations de pouvoir¹⁵⁷ ». Mais, d'autre part, le fond naturaliste absolu du *désir-dieu-silence* vers lequel s'oriente la *French Theory*, finit par la condamner à la répétition infinie des caractères spécifiques de toute microphysique du point de vue de la domination : « Foucault - dit Rella - ne se pose pas le problème de la transformation [...] c'est justement à cet égard que l'espace ouvert par Foucault devient un espace régressif¹⁵⁸ ».

Des critiques analogues sont formulées par Cacciari et Tafuri, ainsi que par Asor Rosa, qui, en 1977, signe un long article sur le quotidien officiel du PCI. L'hypothèse de Asor Rosa est typiquement trontienne : le foucauldisme - écrit-il - limite l'action politique à l'intérieur de luttes *fragmentées* et *locales*. Mais il ignore qu'au centre de toutes ces luttes il y a un système d'institutions qui s'appelle l'Etat. C'est là qu'est le problème. De ce fait, Asor Rosa conclut en se demandant : « pourquoi les masses, le peuple, le prolétariat, devraient-ils renoncer à désirer et à exercer le pouvoir (et la critique) ?¹⁵⁹ ». La critique de Cacciari, tout en se construisant à partir du même présupposé, est plus articulée : le problème ne consiste pas dans le fait que Foucault *ignore* la sphère institutionnelle. Mais plutôt dans le fait qu'il ne la comprend pas. Le problème de l'Etat moderne, dit Cacciari, reste incompréhensible pour Foucault, car il ne consacre aucune attention

¹⁵⁴ Cf. RELLA F. (dir.), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 25.

¹⁵⁵ RELLA F., *Introduzione* dans *Il dispositivo Foucault*, cit., p. 14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ ASOR ROSA A., *Il y a aussi une physique du pouvoir*, dans *L'Unità*, 26 octobre 1977, maintenant dans *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regardes critiques*, cit., p. 311-319.

aux « différences » qui fracturent le plan bureaucratique en « techniques et spécialisations » inconciliables entre elles.

« Il y a eu - écrit Cacciari - une *crise* qui a marqué historiquement toute une phase du développement contemporain [...]. Le résultat implique un système complexe d'"autonomies", dont les différence-conflits-contradictions ne sont que d'"autres noms". Et ce résultat remplace la structure homogène de la *Rationalisierung* dialectique. Le Politique est *dans* cet univers. [...] Non plus substance ou sujet métaphysique (Loi, Logos) et donc part intrinsèque des techniques, des spécialisations, des différences, aussi bien que de la caducité-mortalité du *Da-Sein*. S'il est désormais indécent de parler du Politique en termes métaphysiques [...] il est aussi indécent que de vouloir sauver les formes du Politique en tant qu'institutions en quelque sorte autonomes par rapport à la transformation constante des techniques dans lesquelles le Politique résulte inexorablement ancré¹⁶⁰. »

La *French Theory* ignore les façons par lesquelles la culture occidentale a dépassé la *crise historiquement déterminée des philosophies dialectiques*. Elle vaut, au mieux, comme « critique introductive » et ingénue d'un système de savoirs et de pouvoirs qu'elle méconnaît. En d'autres termes, selon Cacciari, la *Rationalisierung* qui se définit avec Weber, Wittgenstein et Heidegger n'a rien en commun avec la *Rationalisierung dialectique*. Dans la pensée de la *Krisis*, il n'y a plus aucune *théorie générale* à démanteler. Voici le *problème* que Foucault ignore. Par conséquence, selon Cacciari, à la place de l'analyse critique de la pluralité des systèmes institutionnels, Foucault voit un pouvoir « omni-enveloppant et omni-compréhensif », auquel ne peut s'opposer qu'« corps tout aussi mystique » que celui de l'*altérité absolue* désirante, rhizomatique et proliférante :

« Nous - écrit Cacciari - loin d'affirmer l'étrangeté de notre discours à l'idéologie de l'ascèse, affirmons par contre que l'ascèse et le désir expriment une même logique, qu'il proviennent du même ventre. Puisque tous deux parlent au nom de la nature, il sont la théorie de *ce qui est nature dans l'individu*. Tous deux légifèrent sur la substance naturelle de l'individu [...] et voient dans le capitalisme le bouleversement de l'origine [...]. Comme le Pouvoir et le Système restent *flatus vocis* jusqu'à quand ils ne sont pas décrits comme pratiques, techniques, [...] de même le Désir est *extrême naturalisme* jusqu'à quand il n'ek-siste pas comme système de besoins au sein d'un système de production¹⁶¹. »

Naturalisme de Foucault, donc. Mais en réalité, Cacciari est en train d'opposer deux méthodes qu'il considère incompatibles : celle des *machines désirantes* et celle de la *Krisis*. L'objet du débat est exactement le même que celui évoqué par Negri à travers sa comparaison entre Sraffa et Wittgenstein : comment définir le pont d'innovation et de transformation dans le *jeu* de la

¹⁶⁰ CACCIARI M., *Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di autonomia e di gioco)*, dans *Il dispositivo Foucault*, cit., p. 59.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

circulation des marchandises (pour l'économiste), du langage (pour le philosophe) ou de l'administration (pour le politicien)? Dans la *gauche lacanienne*, dit Cacciari, comme dans l'autonomie ouvrière italienne, « le désir *joue*, la pratique théorique que Deleuze et Foucault invoquent n'est que fonctionnelle à la libération du jeu¹⁶² ». Il s'agit, en somme, d'un jeu *autonome* et *absolu*. Alors que la méthode de la *Krisis* est consciente qu'un jeu peut se dire tel uniquement s'il est « implanté dans ses règles », qu'il peut parler seulement à l'intérieur des limites de son propre langage. D'autant plus que, souligne Cacciari, le langage *ne s'invente pas*, mais dérive d'une *histoire* : « dans la mesure où il parle, le désir ne peut jouer que les règles de toute l'histoire du langage¹⁶³ ».

C'est à ce moment que Cacciari cite Negri, en dévoilant ainsi l'interlocuteur réel de sa polémique : « S'agit-il de fétichisme du jeu, comme Negri a reproché à *Krisis*? Non, c'est exactement le contraire dont il s'agit¹⁶⁴ ». La pensée de la *crise*, selon Cacciari, réussit à définir ce qui manque chez Foucault : c'est à dire cette dispute pour le pouvoir qui s'incarne dans *l'Etat des conflits*. Une forme bureaucratique pourtant non planifiée, qui intègre tous les mouvements subjectifs sans produire d'écart, en leur octroyant une substance historique. Seules des actions intégrées au système donné de règles, seules des paroles enracinées dans ce langage, peuvent *transformer* le jeu-même : « la convention est impitoyable », dit Cacciari, la rationalisation n'accorde aucun espace externe de liberté, mais on peut la « transformer en la pratiquant¹⁶⁵ ». La clé de voûte de ce raisonnement se trouve dans l'idée de *limite*. Si pour Negri cette idée définit le point par lequel le formalisme se montre infondé et donc disponible et contraint à se replier sur l'événementialité historique, pour Cacciari cette limite marque le seuil critique qui oppose les langages spécifiques du pouvoir au *reste*, au monde en tant qu'*espace négatif* de toute réalisation historique.

Donc, Cacciari réponds au prétendu *silence* foucauldien par *un autre silence*, imposé par le « grand savoir wittgensteinien » et opposé aux « sermons qui inventent de nouveaux langages et qui, par de vides cérémonies, ne proclament que leur propre *libre* impuissance¹⁶⁶ ». Seule cette philosophie critique, dérivée de Wittgenstein, peut accueillir l'impossibilité de nommer l'espace de la politique et des sujets, renoncer à aller au-delà du dicible, et transcender les règles du jeu. La pensée de la *crise*, dit Cacciari, nous apprend à rester entre les « états de fait » qui constituent la totalité de la rationalisation, et à en respecter les règles. *En silence*. Mais alors pourquoi serait-elle encore une philosophie critique? Car, comme l'a remarqué ailleurs Franco Rella lorsqu'il

¹⁶² *Ibid.*, p. 68.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

commentait la position de Cacciari, « ce silence est une grande parole », la seule en mesure de *comprendre* la fragmentation de la grande Kultur idéaliste, sans se résoudre « dans les minuscules bribes du simple bavardage¹⁶⁷ ». Le silence de Wittgenstein est la marge sur laquelle se penche le mystique comme *parole négative* - et donc comme réserve *critique* sur les formes d'intégration technico-scientifiques - qui doit être dispensée dans un monde au sein duquel « la parole pleine de la Kultur Classique » a perdu de fondement. Ce silence s'élançait ainsi « contre les limites du langage » afin de « permuter ses règles et ses lois¹⁶⁸ ».

Par la suite, comme nous l'avons vu, l'intervention de Cacciari, est rectifiée par l'auteur et republiée sur *Aut-Aut*¹⁶⁹. Dans cette deuxième version, la nature immédiatement politique du discours devient alors explicite. En dénonçant les *présomptions indécentes* de Foucault et Deleuze, prophètes d'une théorie du pouvoir totalement infondée - et en citant encore une fois et indirectement Negri¹⁷⁰ - Cacciari se démarque d'un seul geste de l'hypothèse trontienne :

« Le pouvoir est-il exercice, discipline, "fabrique de stratégies"? Alors discutons d'organisation, de parti politique, des différentes techniques des différents partis -, discutons de la *différence* "rationnellement" irrécupérable entre décision d'épargne et décision d'investissement, entre microphysique et long terme. Bref, parlons de politique en politique. Parlons des différentes autonomies qui la composent. Aucun mythe de l'autonomie ; nous n'employons pas ce terme comme synonyme d'autosuffisance. L'autonomie ne contient rien de particulièrement élevé ou sublime. Elle indique l'ensemble des règles en transformation qui permettent de jouer un jeu - elle indique les *limites* d'une technique. Le problème consiste dans le fait de voir comment le politique fonctionne aujourd'hui à l'intérieur de ses propres limites, avec quels instruments, avec quelle multiplicité de dialectes¹⁷¹. »

En février 1978, Foucault intervient sur ce complexe débat, avec une longue interview *sur le pouvoir*, publiée intégralement sur *Aut-Aut*¹⁷². Le 19 novembre 1978, l'hebdomadaire *L'Espresso* reprend des bribes de l'interview - à l'insu des auteurs - en les remontant à sa guise avec le titre : « *Violentes polémiques / Foucault et les communistes italiens. Réactionnaires ! Tyrans ! Pleurnichards ! Tenants du goulag !* », et la met en page comme réplique d'un article de Massimo Cacciari intitulé « *Et toi, tu vois des barreaux partout*¹⁷³ ». L'opération de l'hebdomadaire *L'Espresso* s'inscrit dans la longue tradition de mauvais journalisme du groupe éditorial dont il est la vedette. Foucault lui-même le souligne, en écrivant une lettre au journal *L'Unità*, dans laquelle il stigmatise le caractère de « mise

¹⁶⁷ RELLA F., *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 19.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁹ CACCIARI M., Razionalità e irrazionalità nella critica del politico in Deleuze e Foucault, dans *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 119-133.

¹⁷⁰ L'expression « fabbrica della strategia » est une référence à NEGRI T., *La fabbrica della strategia. 33 lezioni su Lenin*, Padoue, Cleup, 1977.

¹⁷¹ CACCIARI M., Razionalità e irrazionalità nella critica del politico in Deleuze e Foucault, *art. cit.*, p. 122.

¹⁷² FOUCAULT M., *Precisazioni sul potere. Risposta ad alcuni critici*, dans *Aut-Aut*, 167-168, 1978, p. 3-11; maintenant FOUCAULT M., *Précisions sur le pouvoir. Réponses à certaines critiques*, dans *Dit et écrits*, II, texte 238, cit., p.625-635.

¹⁷³ Cf., FOUCAULT M., *Dit et écrits*, II, cit., p. 625.

en scène » sciemment « fabriqué » à des fins de polémique minable. *L'Espresso*, dit Foucault, a décidé d'exposer les considérations qu'il a stipulé sur *Aut-Aut* comme « une attaque en règle contre la culture italienne en général et contre les intellectuels du PCI en particulier » : non seulement le journal « a manipulé » son texte, en le coupant à sa convenance, mais il a aussi « pris l'initiative d'y ajouter une allusion à Massimo Cacciari, allusion que je n'ai pas faite pour la bonne raison que je ne connais pas les œuvres de Massimo Cacciari¹⁷⁴ ».

En effet, dans son interview Foucault ne mentionne jamais Cacciari. Cependant, il répond point par point aux critiques qui lui sont adressées au colloque du IUAV, en les attribuant à « certains communistes¹⁷⁵ ». Foucault récuse l'amalgame entre son analytique des pouvoirs, la philosophie de Gilles Deleuze, la proposition des *nouveaux philosophes* et « la théorie des besoins radicaux¹⁷⁶ ». Car c'est uniquement à partir de cette confusion infondée que s'est construite, dit-il, une « énorme fiction à propos de ce que je fais. Je crois qu'on peut affirmer en toute sérénité que, entre ce qu'ils m'attribuent et ce que j'ai dit, il n'y a presque aucun rapport¹⁷⁷ ».

Une fois que cette première simplification est démontée, le reste des critiques avancées par Asor Rosa, Rella et Cacciari se révèle facilement infondé : « on m'attribue par exemple une conception naturaliste du désir : il y a là de quoi se tordre de rire [...]. Tout lecteur honnête, en lisant ce qu'ils écrivent et ce que j'ai écrit, s'apercevra que ce sont des mensonges¹⁷⁸ » ; il en est de même pour ce qui concerne l'idée d'une « métaphysique du Pouvoir, avec un P majuscule » - et donc d'un conséquent « dualisme d'affrontement entre ce pouvoir et des résistances muettes » - qui, toujours selon Foucault, appartient plutôt à ceux qui centrent leur analyse « exclusivement sur le plan de l'institution et de la loi¹⁷⁹ ». L'analyse des institutions et de leur fonctionnement, assure Foucault, fait partie de son travail : « mais cela ne constitue qu'un aspect du problème que je voulais traiter ; l'autre aspect est celui des résistances¹⁸⁰ ». Aucune métaphysique du pouvoir donc, mais plutôt une analytique des *luttres* à l'intérieur desquelles se jouent des rapports de pouvoir et de savoir.

Par conséquent ; ici ne s'opposent pas *deux silences* - le mystique de la *Krisis*, et l'*espace blanc* de la parole du fou - mais deux conceptions différentes de la méthode critique. Cette différence donne lieu, collatéralement, à deux différentes fonctions des intellectuels et de leur rapport à l'engagement politique, rapport que Foucault pressent et avec lequel il conclut l'interview. Le spécialiste de la *crise*, à la Cacciari, travaille uniquement sur les points majeurs du

¹⁷⁴ FOUCAULT M., *Lettre de Foucault à L'Unità*, dans *Dit et écrits*, II, texte 254, *cit.*, p. 717.

¹⁷⁵ FOUCAULT M., *Précisions sur le pouvoir*, *art. cit.*, p. 626.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 627.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 628.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 630.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 631.

système institutionnel, en programmant ses innovations et ses transformations sur la base de l'écart qui sépare toujours le réel des formalisations du savoir technico-scientifique. Alors que *l'intellectuel spécifique* de Foucault, tout en travaillant sur des segments limités de la vie sociale, déconstruit précisément, à partir de luttes situées, ce résidu d'universalité auquel *les figures de la science et de l'expertise* aspirent :

« Ici je crois qu'on doit faire intervenir le problème de la fonction de l'intellectuel. Il est absolument vrai que je me refuse - quand j'écris un livre - de prendre une position prophétique qui consiste à dire aux gens : voilà ce que vous devez faire, ou encore : ceci est bien, cela ne l'est pas. Moi je leur dis : voilà comment, *grosso modo*, il me semble que les choses se sont passées, mais je les décris de telle manière que les voies d'attaque possibles soient tracées. [...] On n'est pas radical parce qu'on a prononcé quelques formules, non, la radicalité est physique, la radicalité concerne l'existence. Alors, pour en revenir aux communistes, je dirais que c'est de cette radicalité qu'ils sont dépourvus¹⁸¹ »

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 634.

DEUXIEME PARTIE

Formations de compromis

Dissémination et crise

En quoi ce débat est-il central pour l'élaboration de la théorie du *projet* de Tafuri ? Bien sûr, le thème général de son travail continue d'être, au moins jusqu'en 1980, le rapport entre l'architecture rationnelle et les avant-gardes. Mais, comme l'a noté Franco Rella, « l'enjeu » de ce débat n'est pas strictement « d'ordre esthétique » : il concerne de manière bien plus radicale « un style de rationalité¹⁸² ». Il s'agit alors de comprendre *comment* Tafuri intervient dans ce débat et quel impact il produit sur l'histoire disciplinaire de l'architecture. Dans son intervention au séminaire de Venise, Tafuri adopte le ton globalement polémique qui caractérise aussi les autres contributions. C'est-à-dire qu'il prend ouvertement part à la polémique politique. Mais d'emblée, il aborde la question sous l'angle de la critique du travail intellectuel. Le travail de Foucault, dit Tafuri, se cantonne au plan de la *théorie*, il ne s'intéresse pas à la *pratique* du pouvoir. Par l'analyse, il « s'attaque aux pouvoirs tels qu'ils apparaissent dans la pratique discursive » parce qu'il est persuadé que la généalogie peut être une pratique politique *tout court*¹⁸³ ». La généalogie foucauldienne ne peut donc rien faire de mieux qu'opposer un discours antagoniste au discours « littéral¹⁸⁴ ».

En effet, comme l'a justement relevé Judith Revel, Foucault, au moins dans ses écrits archéologiques et dans ceux sur la littérature, tente de « montrer comment une rupture pourrait advenir par le pur exercice de la parole¹⁸⁵ ». On ne peut toutefois, explique-t-elle, réduire le travail de Foucault à une critique formelle. Parce que ce à quoi il vise, c'est une « redéfinition de l'espace littéraire » qui, à travers « une analyse historique de la masse des documents du dispositif de savoir à laquelle elle appartient et répond », permet de déterminer « une analogie de fonctionnement entre le système de la langue et le système des savoirs et des pouvoirs qui caractérise un dispositif social et culturel d'une époque donnée¹⁸⁶ ». Laissant derrière lui les

¹⁸² RELLA F., *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milan, Feltrinelli, 1993, p. 116.

¹⁸³ TAFURI M., *Lettura del testo e pratiche discorsive*, dans *Il dispositivo Foucault*, cit., p. 40.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁵ REVEL J., *Foucault, le parole, i poteri. Dalla trasgressione letteraria alla resistenza politica*, Rome, Manifestolibri, 1996, p. 12; Cf. aussi FOUCAULT M., *La grande étrangère. À propos de littérature*, Ed. établie et présenté par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, EHSS, 2013.

¹⁸⁶ REVEL J., *Foucault, le parole, i poteri*, cit., p. 31-35.

problèmes esthétiques traditionnels, il tente de déterminer le point d'« intrusion de l'histoire au cœur du système de la langue¹⁸⁷ ».

Mais cette considération ne permet pas à Foucault d'échapper à la seconde critique, celle que lui portent Ginzburg, Cacciari et Rella : l'irrationalisme. On ne peut en effet nier qu'au moins dans certains textes, l'opération foucauldienne semble opposer « une langue prosaïque complètement prise dans le jeu des normes du langage et de ses lois [...] et une langue inventive, toujours en rupture, sur le fil, mais toujours récupérée par le dispositif dont elle était sur le point de se libérer¹⁸⁸ ». Cet aspect pourrait autoriser une lecture de Foucault procédant par oppositions binaires et *abstraites*, jusqu'à théoriser le saut *par delà les limites du langage* : dans le monde de la nuit, de la folie, du *blanc* de Rivière. Cette partie de la réflexion foucauldienne sur l'objet-langage qui, sous l'influence surtout de Blanchot, se détermine dans l'opposition à une *pensée du dehors*, antagoniste et alternative au plan de la formalisation rationnelle, est au travail chez Tafuri. Cet aspect ne représente toutefois – comme l'écrit encore Judith Revel – qu'une « version raréfiée¹⁸⁹ » des discours sur les pratiques de formalisation du philosophe français.

Quoi qu'il en soit, dans son intervention au séminaire, Tafuri suit ce schéma dualiste : aux discours littéraires s'oppose, chez Foucault, une pratique « qui renverse, dans leur ensemble, les conditions générales de l'énonciation¹⁹⁰ ». Mais pour l'historien, ce discours *autre* ne modifie pas d'un millimètre les caractères de la raison classique, il ne change pas les règles du jeu, il en figure tout au plus un double inversé. On reconnaît bien là l'outillage critique qui avait servi à Tafuri pour relire les avant-gardes historiques, et qu'il applique à présent à Foucault et Deleuze – occasionnellement appelé à comparaître. La trajectoire des avant-gardes nous apprend que l'infraction linguistique, lorsqu'elle fait écho à une modification des règles du développement, lorsqu'elle anticipe l'innovation des structures de la production, est toujours récupérée par le cycle capitaliste. De la même manière, toute hypothèse d'*ésotérisme formel* est vouée à être intégrée dans un paradigme susceptible d'en rendre compte.

Tafuri, on le sait, ne refuse pourtant pas en bloc le patrimoine des avant-gardes : il tente d'articuler différemment ses polarités significatives. Une ambition qui rappelle par beaucoup d'aspects les enjeux du travail de Foucault. Au point qu'il est possible de repérer de singulières coïncidences terminologiques entre les deux auteurs. Dans le texte célèbre qu'il consacre en 1970 à deux ouvrages de Gilles Deleuze, Foucault écrit : « abandonnez le cercle, mauvais principe de retour, abandonnez l'organisation sphérique du tout, c'est sur la droite que tout revient, la ligne

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 77.

droite et labyrinthique. Fibrilles et bifurcation¹⁹¹ ». Tafuri cherche une manière de ré-agencer ces *deux dérives* de manière différente. En témoigne le titre même du dernier livre qu'il consacre aux avant-gardes : *La Sphère et le labyrinthe*. Si ce n'est que chez lui, les deux termes sont tenus ensemble par une conjonction *forte*. Pour l'historien, en effet, il ne s'agit pas d'une opposition : ordre et chaos, règle et hasard, structure et informe, restent à l'intérieur d'un même régime de rationalité, qui se définit précisément par leur conflit. Il s'agit dès lors de s'interroger sur la manière dont fonctionne cette machine rationnelle, et de la saboter. Pour ce faire, le *savoir critique* doit *briser pour de vrai* le cercle magique de la dialectique avant-gardiste, et empêcher que l'analyse ne retrouve « dans le labyrinthe le repos ensorcelé de la sphère¹⁹² ».

« Dans le labyrinthe – écrit Franco Rella – la sphère semble se briser, l'objet se rompre et s'ouvrir à la possibilité même de l'analyse. Mais celle-ci, au contraire, se révèle être un divertissement, *un divertissement infini*. Car, l'image du labyrinthe est une image ensorcelée, qui attache de manière hypnotique le critique à son objet, sans pour autant en modifier les règles. Dans le labyrinthe comme dans la sphère, dans cette adhésion sans reliquat au texte et à ses volutes [...] rien n'est véritablement antagoniste, tout est pluriel¹⁹³. »

L'espace où le savoir des sujets peut travailler de manière critique sur les puissances de l'abstraction ne peut se limiter à être le simple *inverse* d'un style de rationalité unitaire et normatif. Autrement – et c'est là la critique de fond – la recherche s'expose à un singulier contre-effet : la « dispersion » de la continuité historique qu'autorise la généalogie – et que Tafuri approuve – *se cristallise sur la table de l'analyste*. Les fragments que l'analyste parvient à définir comme des données historiques, sont alors traités « comme de nouvelles unités autonomes et signifiantes en soi¹⁹⁴ ». Tandis qu'au même moment, le pouvoir dans sa capacité ininterrompue à la fragmentation *microphysique* redevient *métaphysique*, réduisant la méthode à « une sorte de jeu dépourvu de règles vérifiables dans leurs effets sociaux¹⁹⁵ ».

Qu'est-ce que ce discours ne parvient pas à voir ? « Une fois séparées les pratiques du discours des pratiques de la domination », dit Tafuri, Foucault perd « ce qui tient ensemble » les deux niveaux. Et il conclut : « nous l'appellerons *l'espace du conflit*, ignoré par Foucault »¹⁹⁶. Sans ce point de connexion – qui est aussi un centre de *crise* – la *dispersion* que produit *l'autre* langage sur les pratiques signifiantes ne peut « donner lieu à aucune reconstruction ». Tandis qu'à l'inverse, la

¹⁹¹ FOUCAULT M., *Theatrum philosophicum*, dans *Dits et écrits*, I, *op. cit.*, p. 945.

¹⁹² RELLA F., *Miti e figure del moderno*, *op. cit.*, p. 115; Cf. VEGETTI M., *Potenza dell'astrazione e sapere dei soggetti*, dans *Aut-Aut*, 175-176, 1980, p. 5-18.

¹⁹³ RELLA F., *Miti e figure del moderno*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁴ TAFURI M., *Lettura del testo e pratiche discorsive*, art. cit, p. 40.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

critique tafurienne commence à travailler précisément dans les intervalles ouverts par la connaissance exacte « de l'intersection de ces pratiques, plurielles et discursives » :

« La généalogie – demande Tafuri – doit-elle disperser, seulement et pour toujours, l'espace historique [...] ou n'est-ce pas plutôt cet espace historique pluriel, en tant qu'il est espace du conflit, qui doit laisser se croiser les traces qui restent, et qui doivent aussi par conséquent pouvoir partir des textes comme éléments, même non transparents, d'un pouvoir réel exercé sur les choses et sur les rapports de production¹⁹⁷ ? »

L'hypothèse tafurienne travaille exactement à l'endroit de la *fragmentation infinie des différentes pratiques de pouvoir*, que le texte de Foucault met en évidence. Dans les deux cas il s'agit, sur le plan de la formalisation, de repérer les *résistances* et l'*altérité*, à travers un processus critique qui n'analyse pas la littérature, la philosophie ou l'architecture au prisme de leurs variations stylistiques ou de leurs formes d'expression, mais qui les inclut dans une « pensée de l'actualité » capable de nous les restituer comme manières d'agir spécifiques. Dans les deux cas, la politique surgit dans un espace – que l'historicisation permet de retrouver – situé entre les *pratiques* et les *représentations* qui les rendent possible. Et dans les deux cas, le centre de gravité de la transgression et de la résistance à la norme se déplace du sujet métaphysique vers le langage où ces résistances se jouent : la recherche s'oriente alors vers le repérage, à l'intérieur des constructions discursives, des « traces historiques dont il s'agit de reconstruire le système de détermination¹⁹⁸ ». Les deux auteurs divergent néanmoins dans leur manière de qualifier la détermination du *réel* – où il s'agit de reconnaître *l'affrontement et le conflit* – qui se joue dans les constructions discursives. Chez Tafuri comme chez Cacciari, *l'espace réel est celui des institutions*, qui jouit d'un primat unilatéral sur celui des sujets. Tandis que chez Foucault, on trouve encore l'ambition de « modifier le statut de la fonction sujet¹⁹⁹ ».

Sur ce point, il convient d'être clairs. Pendant des années, on a lu l'œuvre de Foucault comme si elle était coupée par une césure, survenue exactement entre 1976 et 1980 : la retentissante *mort de l'homme* annoncée à la fin des *Mots et les choses* aurait fait place, dans les textes plus tardifs, par un retour à une conception classique de la subjectivité. Cette hypothèse ne résiste pas longtemps à l'examen critique. Car le déplacement de l'accent *de celui qui parle à l'acte de parler* permet à Foucault d'abandonner toute figure métahistorique du sujet en tant que pur *support* d'un langage. La question se pose, par conséquent, d'un langage devenu irréductiblement *autre* par rapport au langage fondé sur le système de la représentation ou l'intériorité de ses auteurs. Comme l'a remarqué Judith Revel, le travail sur les textes littéraires ou sur la parole des *autres* –

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ REVEL J., *Foucault, le parole, i poteri*, cit., p. 40.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.10.

anonymes, infâmes, fous – permettra par la suite à Foucault de voir apparaître des failles et des contre-tendances dans le discours normatif lui-même. Il s'agit surtout là d'un « banc d'essai, du laboratoire secret du soi-disant tournant de 1976-80 », au moment où l'opération critique s'engouffre dans les recherches sur la « subjectivation en acte » et éclaire une fonction sujet « qui travaille sur elle-même, et tente de produire un discours toujours *en déprise*, toujours en équilibre précaire par rapport aux normes du savoir²⁰⁰ ».

C'est alors en termes d'histoire de la subjectivité que Foucault en arrivera à la nécessité de reconstruire la « longue bataille autour du formel » qui a caractérisé le XX^e siècle « à travers la musique, la peinture, l'architecture, la philosophie, la linguistique²⁰¹ ». Cela modifie radicalement la lecture des questions liées à la *crise de la raison classique* et, conséquemment, la conception du *moderne*, envisagé comme figure théorique, davantage que comme époque donnée. Comme l'a montré Henri Meschonnic, la subjectivation, c'est exactement « ce que ne contiennent pas les modernes²⁰² » : « si il y a un échec de la raison – écrit-il – c'est celui de la séparation entre la science, la morale, l'esthétique²⁰³ ». Cela signifie que le paradigme de la *crise* ne signale rien d'autre que la nécessité de dépasser *l'abstraction* du savoir par une « implication réciproque » plus étroite entre esthétique, histoire et science, jusqu'à impliquer que « l'activité de l'art est, de manière spécifique, l'avènement et la transformation des sujets » : l'historicisation radicale permet ainsi de trouver dans les évolutions des codes linguistiques, scientifiques ou esthétiques, l'incessante activité d'un sujet *infini* – au sens où il excède sa qualification discursive. De ce point de vue, Foucault écrit :

« Il y aurait à faire toute une histoire du formel au XX^e siècle : essayer d'en prendre la mesure comme puissance de transformation, le dégager comme force d'innovation et lieu de pensée au-delà des images du « formalisme » derrière lesquelles on a voulu le dérober. Et raconter aussi ses difficiles rapports avec la politique. Il ne faut pas oublier qu'il a vite été désigné, en pays stalinien ou fasciste, comme l'idéologie ennemie et l'art haïssable. C'est lui qui a été le grand adversaire des dogmatismes d'académies et des partis. Les combats autour du formel ont été l'un des grands traits de culture au XX^e siècle²⁰⁴.»

La manière dont Tafuri a organisé sa déconstruction du projet architectural moderne n'est pas immédiatement incompatible avec ce plan du discours. Dans toute l'œuvre de Tafuri, il n'existe pas une seule page qui témoigne d'une indifférence quelconque à l'égard de l'analyse esthétique ou formelle. Au contraire : les recherches sur la *forme* y tiennent un rôle central, et plus

²⁰⁰ *Ibid.*, p.14.

²⁰¹ FOUCAULT M., *Pierre Boulez, l'écran traversé*, dans *Dits et écrits*, II, texte 305, *op. cit.*, p. 1039.

²⁰² MESCHONNIC H., *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 301-305.

²⁰³ *Ibid.*, p. 298.

²⁰⁴ FOUCAULT M., *Pierre Boulez, art. cit.*, p. 1039

encore dans un régime de pleine *abstraction* du travail tel que l'a dessiné le paradigme de la rationalisation.

« La manipulation des formes – écrit Tafuri – a toujours un objectif qui transcende les formes elles-mêmes : c'est ce constant *au-delà de l'architecture* qui est le déclencheur des moments de rupture de la *tradition du nouveau*. C'est précisément avec *cet au-delà* que l'historien est appelé à se mesurer. Ne pas avoir cela constamment à l'esprit, c'est courir le risque de s'enfoncer dans les sables mouvants, tissés de mystifications sublimes, sur lesquels repose la monumentale construction du mouvement moderne²⁰⁵. »

L'incapacité des critiques et des historiens de l'architecture à emprunter cette voie, leur volonté persistante de cacher sous les *mystifications sublimes* la réduction technique du travail architectural, oblige l'historien-critique à se livrer à une opération constante de démontage des objets architecturaux. Les choix linguistiques à l'œuvre dans le travail du *projet* doivent donc être d'une part mesurés à l'aune de l'« histoire du travail intellectuel et de ses modes de réception » et de l'autre être versées « dans l'histoire générale des structures et des rapports de production²⁰⁶ ». Mais à ce stade, c'est l'absence de sujets, l'incapacité de lire les nouvelles formes du travail cognitif – une fois effondré le mythe du prolétariat industriel (comme unique agent capable de provoquer la crise du plan capitaliste) – qui empêche, durant toutes les années 1970, le développement de l'analyse tafurienne. De nouveau : là est le blocage théorique, et avant tout politique. Cela n'empêche pas Tafuri de *faire usage* de Foucault. Voyons comment.

Présences foucaaldiennes

1980 : avec *La Sphère et le labyrinthe* Tafuri conclut sa confrontation avec le moderne. Dans l'introduction au volume, l'historien *dépasse* la méthode de la critique de l'idéologie qui n'est capable, selon lui, de se mesurer « qu'aux aspects les plus visibles et les plus immédiats [...] qui innervent le corps de l'écriture²⁰⁷ », et il commence à se réclamer explicitement de la méthode généalogique, qu'il estime apte à rendre productive « la lutte constante entre l'analyse et ses objets²⁰⁸ ». Il faut rappeler qu'entre le milieu des années 1970 et les années 1980, Tafuri commence à s'intéresser de près à la *microhistoire*. Un paradigme qu'il essaie toutefois de réarticuler à l'intérieur d'un propos plus vaste, et auquel il n'adhèrera par conséquent jamais entièrement –

²⁰⁵ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 19.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

sauf dans le livre coécrit avec Antonio Foscari qu'il consacre en 1983 à l'église San Francesco della Vigna²⁰⁹.

En parcourant *La Sphère et le labyrinthe*, on trouve immédiatement une trace de cet intérêt. Le volume s'ouvre en effet sur une longue citation de Carlo Ginzburg et Adriano Prosperi qui illustre les risques et les potentialités de leur *paradigme indiciaire* : lorsque tous les éléments de l'analyse commencent à trouver leur place, peut-on y lire, « on court toujours le risque d'utiliser les pièces du jeu de patience comme les blocs d'un jeu de construction. C'est pourquoi le fait que tout trouve sa place est un indice ambigu : soit on a complètement raison, soit on a complètement tort [...]. Le chien croit mordre l'os, mais il se mord la queue²¹⁰ ». Historiciser signifie défaire les pièces d'un puzzle et les recomposer. Pour Tafuri, le risque de cette opération ne réside pas tant dans les résultats de l'enquête historique – toujours « olympiques et définitifs » – que dans le *cheminement* même qui permet à l'historicisation d'advenir, qui est toujours « tortueux et complexe²¹¹ ».

Les problèmes soulevés par Ginzburg et Prosperi sont néanmoins confrontés aux questions que pose la généalogie foucauldienne au processus d'historicisation. Comme l'a justement affirmé Jacques Revel, Foucault a eu le « grand mérite » d'attirer l'attention des historiens sur « comment se construisent les objets historiques, quelles sont les procédures de fabrication, [...] les lois de production d'un genre localisé historiquement et socialement²¹² ». Tafuri partage ce point de vue. Et ce n'est pas un hasard si la première référence au texte de Foucault sur Nietzsche arrive après seulement quelques pages. La méthode généalogique se voit opposée à l'histoire positiviste dans un corps à corps dont Tafuri apprécie les effets. Foucault, dit-il, nous délivre de l'obsession de l'origine et du développement linéaire de la *wirkliche* Histoire, et définit un processus critique qui s'articule tout entier sur des ruptures épistémologiques, de la discontinuité et des conflits. « Là où tout conjure à ce qu'on reconnaisse la transparence d'un cycle unitaire », il nous permet « multiplier les commencements », restituant aux *événements* leur « caractère explosif²¹³ ».

La connaissance critique – ou la critique historique – n'est donc pas réductible à l'« herméneutique » : découvrir *la vérité*, ou l'interpréter, ne fait pas partie de ses objectifs. Il s'agit plutôt de « briser les barrières qu'elle se construit elle-même pour aller de l'avant, pour se

²⁰⁹ TAFURI M., FOSCARI A., *L'Armonia e i Conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983.

²¹⁰ GINZBURG C., PROSPERI A., *Giocchi di pazienza. Un seminario sul « Beneficio di Cristo »*, Turin, Einaudi, 1975, p. 84. Cf. TAFURI M., *Il progetto storico. Introduzione*, dans *La sfera e il Labirinto. op. cit.*, p. 3; Voir aussi GINZBURG C., *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010 ; RELLA F., *Il paradosso della ragione*, dans *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 107-111 et RELLA F., *Il discredito della ragione*, dans GARGANI A., (dir.), *La crisi della ragione, op. cit.*, p. 147-178.

²¹¹ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto, cit.*, p. 3.

²¹² REVEL J., *Foucault et les historiens, art. cit.*, p. 89.

²¹³ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto, op. cit.*, p. 6-7.

dépasser », c'est-à-dire en faisant de la « construction de l'objet²¹⁴ » son terrain privilégié. Des commencements multiples, donc, de multiples histoires, et au milieu, un processus qui ne dissout pas l'objet mais le constitue comme résultat de la recherche. L'objet historique est toujours le résultat d'un *projet*. Bien.

Si les objets de l'analyse ne sont pas *simples*, il s'agit alors de s'interroger sur la manière dont fonctionne leur construction. Nous sommes exactement dans le schéma foucauldien. Cela met au centre du jeu les historiens de profession, avertis dès lors du fait que, comme l'a noté encore Jacques Revel, « l'histoire qu'ils racontent est une histoire construite sur les partages ». Par conséquent, « le travail de l'historien est d'abord d'exhumer ces partages, de montrer comment ils ont fonctionné et d'en tirer des règles d'organisation du temps et de l'espace historique que l'on avait si longtemps crus continus²¹⁵ ». Tafuri ajoute : il est inutile de croire que ces *partages* coïncident avec « les grandes institutions », parce que « le pouvoir est lui-même pluriel ». Et il note « là dessus, on peut encore être d'accord avec Foucault, le lieu du Grand Refus n'existe pas, c'est à l'intérieur des systèmes de pouvoir qu'il est nécessaire de se situer²¹⁶ ». Comme on le voit, Tafuri semble ici faire preuve d'une compréhension absolument précise du texte de Foucault.

Il ajoute toutefois immédiatement après : si le pouvoir et les institutions dans lesquelles il s'incarne parlent « de multiples dialectes » alors c'est à *l'intérieur* de ce conflit qu'il faut se placer pour construire l'objet historique. À partir de là, seule une *raison négative* permet à l'analyse de poursuivre. Voilà comment Tafuri rejoint Cacciari et prend Foucault à revers : « c'est alors que s'ouvre un vaste champ d'enquête : sur les limites des langages, sur les frontières des techniques, sur les seuils qui donnent de l'épaisseur. Le seuil, la frontière, la limite, définissent²¹⁷ ». C'est *ainsi* que, tout au long de son texte, Tafuri utilisera la référence à Foucault : comme méthode critique qui dissout l'*unité* des langages et des discours, qui la dissémine, qui la fait imploser, et à partir de laquelle on pourra vérifier la *raison de la Krisis*.

Prenons quelques exemples. Dans le premier chapitre de l'ouvrage, les *Caprices* de Canaletto sont traités comme des assemblages avant-gardistes : « on pourrait invoquer pour qualifier cette technique obsessionnelle de l'assemblage – dit Tafuri – la définition que donne Foucault de l'*hétérotopie*. Là où l'utopie est consolatrice [...], l'hétérotopie inquiète, minant secrètement le langage²¹⁸ ». N'est-ce pas cette inquiétante fibrillation du code classique qui se joue dans les *figures* d'une Venise *inexistante* que peint Canaletto ? N'est-ce pas ce *déplacement de l'histoire* vers une de ses possibles images déformée – et donc *autre* par rapport à son cours réel –, que les

²¹⁴ *Ibid.*, p. 6-8.

²¹⁵ REVEL J., *Foucault et les historiens*, art. cit., p. 89.

²¹⁶ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 8.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

vues distordues nous invitent à penser ? Une opération analogue - selon Tafuri - à celle des *Prisons* de Piranesi, où l'expérience spatiale de l'*ordo geometricus* se mue en son contraire et retourne au vide. « L'errance dans ce labyrinthe de cavités multipliées à l'infini », écrit-il dans un article de 1977, tout comme l'infinie variation suggérée par Canaletto, nous parlent « de l'interstice infinitésimal qui sépare la liberté de la constriction la plus totale²¹⁹ ». Ce sont deux « invitations au voyage, deux manières différentes de parler de l'hétérotopie : la clarté de Canaletto et la *furor* de Piranesi abolissent les règles, la stabilité, la raison même de l'architecture, en diluant ses objets dans un organisme topologique tellement instable qu'il en devient « disponible aux manipulations les plus dévastatrices²²⁰ ».

La seconde référence à Foucault relève d'un tout autre registre mais elle est néanmoins significative. Dans les pages de *La Sfera e il labirinto*, où il est question de James Stirling, Tafuri passe en revue les thèses de différents critiques – Frampton, Banham, Girouard, Boyarsky, Rikwert, Jenks, entre autres – qui considèrent l'usage répété de citations par l'architecte britannique comme la réactualisation d'un instrument *stylistique* de l'architecture rationaliste. Tafuri y insère une remarque soudaine : « on a observé de manière perspicace qu'à la question de Nietzsche – qui parle ? Mallarmé avait répondu : la Parole elle-même²²¹ ». On reconnaît sans peine l'observateur perspicace : c'est le Foucault des *Mots et les choses* qui décrit « l'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot [...] non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire²²² ». L'argument de Foucault est donc utilisé pour frustrer toute tentative de « redonner un sens à l'usage énigmatique et ironique de la citation qui a été un temps celui de Stirling²²³ ». Tout comme Mallarmé doit renoncer à lui-même et accepter d'« enfermer tout discours possible dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier²²⁴ », l'architecte, pour « libérer » ce qui est « au-delà » du langage architectural, doit lui aussi abandonner « le problème de sa signification²²⁵ ».

Poursuivons. Dans une référence éloquente à la *Città Analoga* d'Aldo Rossi – qui montre combien il est vain de chercher d'improbables concordances entre l'autonomie du signe rossien et le projet tafurien – l'historien note qu'il est possible de lire la table présentée par l'architecte en 1976 à la Biennale de Milan comme un exemple de « glissement discursif » analogue à celui « opéré par Magritte avec sa *Pipe*²²⁶ ». Là encore, il n'est pas difficile de déceler la référence au

²¹⁹ TAFURI M., Ceci n'est pas une ville, dans *Lotus*, 13, 1976, p. 13.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, op. cit. p. 324.

²²² FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, dans FOUCAULT M., *Œuvres*, I, Paris, Gallimard La Pléiade, 2015, p. 1368.

²²³ TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, op. cit., p. 324.

²²⁴ FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 1367.

²²⁵ TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, op. cit., p. 324.

²²⁶ *Ibid.* p. 337; Cf. Tafuri M., Ceci n'est pas une ville, art. cit., p.10-13.

commentaire que fait Foucault du calligramme de Magritte. Dans *Ceci n'est pas une pipe*²²⁷, ce qui compte surtout, c'est la distance impossible à combler qui sépare et oppose l'écriture et la représentation, l'image et le texte, le signifiant et le signifié. Le *collage* de Rossi, écrit Tafuri, fonctionne de la même manière. Dans les intentions de son auteur, il devrait marquer la possibilité d'une nouvelle « union œcuménique » de architecture et de la réalité : et pourtant, « cette volonté d'embrasser le réel tout entier – objet et sujet, histoire et mémoire, ville comme structure et ville comme mythe – exprime d'elle-même l'angoisse de la bête traquée²²⁸ ».

Parce qu'elle est un *montage intellectuel* qui substitue à la réalité l'« enregistrement dans la mémoire de voyages désenchantés », le rêve, la « nostalgie desséchée » de l'architecte-poète, *La Città Analoga* fonctionne comme un *calligramme inversé* : elle n'a pas de lieu, elle n'a pas de structure réelle, elle a à peine l'intuition du « bourdonnement colossal de la machine sociale » qui domine les territoires. Le *collage* rossien, comme tous les collages avant-gardistes, *inquiète* l'ordre du discours, mine les prétentions souveraines du langage, dévaste la syntaxe et fait exploser le rapport entre les mots et les choses. Mais, ajoute Tafuri, et « c'est là le point que Foucault n'a pas saisi » : « la dévastation secrète du langage est un subterfuge pour sauvegarder un principe de synthèse où domine une nouvelle solidarité entre les débris de l'ordre malmené²²⁹ ». *L'isolement* des fragments est la forme ultime que se donne la *connexion*, la séparation absolue est encore une manière de conciliation, la négation est une façon de prendre conscience de ce qui a été refoulé : voilà ce que nous enseignent les avant-gardes historiques.

On retrouve des considérations similaires dans les pages que Tafuri consacre aux expérimentations menées par différents représentants du mouvement moderne – « de Hannes Mayer au radicalisme de Hans Schmidt, de la position de revues comme *ABC* ou *G*, à la pensée esthétique de Karel Teige, de Benjamin ou de Mukařovský » – pour « éliminer le déphasage » existant « entre les manières d'utiliser le langage ». Ici, Tafuri écrit : « Foucault a bien compris quel serait le résultat final de cette tentative²³⁰ ». Suit une citation de *L'Ordre du discours* : l'effacement de ces distances ne peut jamais être que « jeu, utopie ou angoisse ». « Jeu à la Borges », poursuit Foucault « d'un commentaire qui ne sera pas autre chose que la réapparition mot à mot de ce qu'il commente²³¹ ». De nouveau : commentaire et texte, ordre et chaos, sphère et labyrinthe, prise et déprise de l'ordre du discours ne font qu'un.

Enfin, lorsqu'il commente « le plongeon dans le puits sans fond de l'autonomie formelle » proposé par les architectures de Kahn, de Venturi et, un peu plus tard, par les *Five Architects*,

²²⁷ Cf. FOUCAULT M., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 2010 [1^{ère} éd. 1973].

²²⁸ TAFURI M., *Ceci n'est pas une ville*, *art. cit.*, p. 13.

²²⁹ *Ibid.*, p. 10.

²³⁰ TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, *op. cit.*, p. 350.

²³¹ FOUCAULT M., *L'Ordre du Discours*, dans *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 235.

Tafuri fait appel au Foucault de la *Préface à la transgression* – un texte qui tourne entièrement, et ce n'est pas un hasard, autour du concept de *limite* – pour dire combien ces travaux sont indicatifs du « moment où le langage arrivé à ses confins fait irruption hors de lui-même, explose et se conteste radicalement dans le rire, les larmes, les yeux bouleversés de l'extase, l'horreur muette et exorbitée du sacrifice, et demeure ainsi à la limite de ce vide, parlant de lui-même dans un langage second où l'absence d'un sujet souverain dessine son vide essentiel et fracture sans répit l'unité du discours²³² ».

Pour conclure ce rapide passage en revue, il nous faut convoquer deux autres textes. Dans un article, fondamental par beaucoup d'aspects, qu'il consacre à Le Corbusier²³³, Tafuri, dans le sillage des travaux de Georges Teyssot, affirme la nécessité de « déceler dans les projets du XIX^e siècle d'inspiration collectiviste, une stratégie où l'apologie du progrès et le mythe associatif sont liés à la création de *machines parfaites* capables de *guider et surveiller*, par l'habitat l'existence sociale des classes dangereuses », et y oppose la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, « machine imparfaite » que l'on peut lire plutôt comme une « hétérotopie qui fonctionne par allusions²³⁴ ». Enfin, dans un article sur *la ville et le territoire au XIX^e siècle* qui fait office d'introduction aux actes d'un colloque tenu à Venise en 1977²³⁵, Tafuri affirme, pour illustrer la transition de la ville de l'Ancien Régime à la métropole industrielle – et donc la naissance de l'urbanisme moderne – vouloir mettre en lumière « la multiplicité des tactiques, des techniques, des langages dotés de leur autonomie logique » pour déterminer « les débuts non pas d'une discipline mais de sa crise²³⁶ ». Cette *méthode* permet de briser toute concordance linéaire entre révolution industrielle et réforme urbaine, et de souligner au contraire que ce qui se joue dans les lots destinés à l'habitation à la fin du XIX^e siècle, ce n'est pas la ville comme support de l'usine mais la rente urbaine et, dit Tafuri, « la vie même », quand bien même elles seraient déjà identifiées comme « fonctions économiques illimitées²³⁷ ».

Dans tous ces exemples, Foucault *est convoqué* en tant qu'agent dissolvant de la glu esthétique ou épistémique qui sert à colmater la crise du langage architectural, jusqu'à laisser voir l'instabilité structurelle des disciplines liées à ce langage, y compris l'urbanisme. En d'autres termes : à travers Foucault, la critique tafurienne « réprime » (c'est le signifiant du texte) toute tentative de « rendre la parole à l'architecture », afin de « retourner contre elle-même la cruelle

²³² FOUCAULT M., *Préface à la transgression*, dans *Dits et écrits I*, texte 13, p. 275. Cf. TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, p. 360.

²³³ TAFURI M., *Machine et mémoire. La Ville dans l'œuvre de Le Corbusier*, dans *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 460-469.

²³⁴ *Ibidem*, p. 461-462.

²³⁵ TAFURI M., *Le macchine imperfette. Città e territorio nell'Ottocento*, dans TEYSSOT G., MORACCHIELLO P. (dir.), *Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo*, Rome, Officina, 1980, p. 15-24.

²³⁶ *Ibid.*, p. 15.

²³⁷ *Ibid.*, p. 16.

autonomie de l'écriture architecturale » et de « laisser agir le mortel silence du signe²³⁸ ». Car seul ce *silence* – mortel justement parce qu'il indique la raison pour laquelle le langage architectural a perdu son fondement – peut *montrer* la congruence structurelle « entre les articulations des écritures architecturales récentes et l'univers de la production²³⁹ ». Seule une architecture qui a cessé de parler, si ce n'est à la recherche de difficiles évolutions *antilinguistiques*, permet cette *archéologie du présent* qui seule peut nous laisser voir l'irruption de l'Histoire au cœur de la forme.

Formations de compromis

Où cette recherche mène-t-elle ? Quelle conséquence a-t-elle pour le projet architectural ? Sur le plan méthodologique, Tafuri, on l'a vu, considère comme nécessaire de faire succéder à la *déconstruction analytique* qu'autorise la généalogie foucauldienne, une opération d'assemblage critique des fragments et des singularités que l'analyse a permis d'isoler. On sait qu'il nomme ce processus, dans une métaphore ouvertement architecturale, *projet historique*. Un travail, souligne-t-il a plusieurs reprises, qui se veut *critique* justement parce qu'il ne coïncide pas avec la *reconstruction* historique : il en menace au contraire les continuités et les foyers de signification. Mais il convient à présent de se demander : sommes-nous en train de parler – comme l'affirme toute la littérature récente sur la question – d'un problème strictement méthodologique ? S'agit-il simplement de mettre à jour les outils historiographiques ? Nous sommes convaincus du contraire. Au cœur du travail de Tafuri, c'est toute la critique des processus de formalisation qui est à l'œuvre, telle qu'elle apparaît dans le débat opérâiste et post-opérâiste, et qu'il tord dans une tentative désespérée de relire la catégorie de projet sous le double registre architectural et politique.

Face à la « dishomogénéité des matériaux de son travail », dit Tafuri, l'historien doit résoudre « une série de questions²⁴⁰ » : non seulement celles qui sont liées à son travail spécifique – « la question des langages, des techniques, des sciences, de l'architecture » toujours posées ensemble – mais aussi celles qui, plus profondément, concernent « les racines » de l'activité historique, c'est-à-dire *le style de rationalité* dans laquelle elle s'inscrit. On pourrait le formuler ainsi : si Toni Negri avait utilisé la pensée de la crise comme une propédeutique à partir de laquelle il était possible d'utiliser *le dispositif Foucault* comme méthode *constructive*, chez Tafuri, le fonctionnement est inversé. D'une part, le rigoureux travail du négatif invalide le caractère absolu des techniques et des langages formels, et permet donc d'aborder adéquatement une science qui se qualifie elle-même comme *science du projet et non comme science du fondement*. Mais de l'autre, les

²³⁸ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit. p. 324.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op.cit., p. 5.

reliquats et les traces que la généalogie identifie comme singularités réelles, sont réutilisées dans une construction entièrement dominée par l'impératif de ne pas *re-consacrer* les fragments. Tafuri retrace l'histoire de l'avant-garde à travers toute l'époque moderne – de Piranesi aux années 1970 – pour faire surgir sa *logique spécifique* et débusquer, au cœur de tout processus de formalisation, son *vertige* propre²⁴¹. Le premier geste de l'analyse historique relève donc de cette « violence que nous faisons aux choses » dont a parlé Foucault²⁴² et que Tafuri restitue dans l'impératif benjaminien de *violenter l'objet de l'analyse*, de le traiter comme une *constellation de tensions* qu'il s'agit de faire exploser. Dans ce premier mouvement, chez Tafuri pas plus que chez Foucault il ne s'agit d'aller « du discours vers son noyau interne et caché, vers le cœur d'une pensée ou d'une signification qui se manifesteraient en lui²⁴³ » : une telle violence montre au contraire le caractère infondé, instable de tout processus de formalisation. Le noyau est vide.

C'est pour cette raison que l'analyse s'ouvre *sur l'extériorité* des objets, sur leur *apparition* et sur les *régularités* qui les caractérisent, pour identifier « ses conditions externes de possibilité, ce qui donne lieu à la série aléatoire de ces événements et en fixe les bornes²⁴⁴ ». La manipulation des formes définit par là le territoire qui la transcende et auquel elle est cantonnée : « un mélange, dit Tafuri, d'anticipations intellectuelles, de modes de production et de modes de consommation » qui *désagrège* la correspondance réciproque, apparemment monolithique, entre projet et œuvre architecturale, en une multiplicité d'« unités constitutives²⁴⁵ ».

À ce stade, le caractère infondé du discours rationnel *ne libère pas* de singularités absolues, mais il produit l'espace possible d'un *savoir analytique* et d'une *opération critique* qui, partant des postulats de la méthode généalogique, les passe au crible de la pensée de la *crise*. L'amour du fragment, le culte de la singularité ne sont pour Tafuri que de la mauvaise avant-garde. L'historien ne *s'immerge dans le chaos* que pour en maîtriser intellectuellement les relations internes et les correspondances, pour en transformer la structure : « ce qui signifie – écrit Franco Rella – construire un modèle de rationalité différent, qui soit en mesure de *traverser la sphère et le labyrinthe*. [...] Aller au-delà de la forme, mais sans s'arrêter à un supposé contenu²⁴⁶ ». Tafuri entend travailler sur les modes de production, sur l'ordre du discours, sur les pratiques et sur les courants idéologiques en analysant d'abord leurs généalogies spécifiques pour mettre ensuite toutes ces séries logiques en contradiction. C'est ce qu'il veut dire quand il écrit que « le projet historique est toujours projet d'une crise²⁴⁷ ». La référence à ce moment n'est plus Foucault mais *l'analyse*

²⁴¹ RELLA F., *Miti e figure del moderno*, op.cit., p. 115.

²⁴² FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, op.cit., p. 248.

²⁴³ *Ibidem*. Cf. TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op.cit., p. 19.

²⁴⁴ FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 248.

²⁴⁵ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 20.

²⁴⁶ RELLA F., *Miti e figure del moderno*, op. cit., p. 117.

²⁴⁷ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 5.

interminable de Freud, dont Franco Rella, à la même période, proposait de faire le paradigme naturel qui succéderait à la critique de l'idéologie pour renouveler le marxisme²⁴⁸.

« Le problème théorique auquel nous sommes confrontés – écrit Tafuri – est celui de construire une histoire qui, après avoir fait éclater l'apparente compacité du réel, après avoir levé les barrières idéologiques qui dissimulent la complexité des stratégies de domination, atteint au cœur de ces stratégies : c'est-à-dire qu'elle touche aux modes de production. Mais là, une difficulté supplémentaire apparaît : les modes de production en eux-mêmes, isolés, *n'expliquent ni ne déterminent rien*. [...] Une fois un système de pouvoir isolé, sa généalogie ne peut pas se donner en soi comme un univers clos : l'analyse doit aller au-delà, elle doit faire s'entrechoquer les fragments qu'elle a d'abord isolés, elle doit remettre en question les limites qu'elle s'est posées. Car en tant que travail, l'analyse n'a pas de fin, elle est, comme Freud l'a bien compris, infinie par nature²⁴⁹. »

Chez Tafuri, la poursuite des aventures du *projet* architectural renvoie continuellement au débat sur le rationalisme et les formes de la rationalité tel qu'il a eu lieu dans les pages d'*Aut-Aut*. L'historien entend vérifier le fonctionnement d'une forme spécifique de *rationalisation*. *Parole dangereuse*, selon Foucault, qui entrave la recherche en la confinant dans l'espace étroit de la crise de la raison occidentale. Machine à laquelle nous sommes tous *inexorablement cloués*, selon les ténors de l'école de Venise, qui doit être *pratiquée-jouée selon ses règles* afin d'être *transformée-brûlée*, et à laquelle on ne peut opposer qu'un silence hiératique à même de *montrer* ce que le langage de la technique et de l'économie ne peuvent dire. Une précieuse trace textuelle, judicieusement relevée par Andrew Leach²⁵⁰, nous prouve qu'il s'agit là précisément l'objet du discours de Tafuri. Dans la note qui fait référence au texte de Ginzburg et Prosperi et sur laquelle s'ouvre *La Sphère et le Labyrinthe*, Tafuri écrit : « la première partie du présent essai est le fruit d'un travail commun, mené par l'auteur avec Franco Rella et les étudiants en Histoire de l'architecture de l'IUAV, qui en sont en quelque sorte les co-auteurs. Franco Rella a exposé les conclusions des séminaires tenus à deux voix au cours de l'année universitaire 1976-77 dans son article « Le paradoxe de la raison », in *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 107-11²⁵¹. » Il s'agit précisément du numéro d'*Aut-Aut* où avait été republié le texte de Massimo Cacciari sur Foucault de Deleuze. De quoi parle donc Rella dans son article ? D'écriture historique ?

« La crise de la pensée classique – écrit Rella – a signifié la liquidation de toute illusion de recomposer la multiplicité des langages en *un* langage global, qui puisse *avoir raison* de la pluralité

²⁴⁸ Cf. RELLA F. (dir.), *La critica freudiana*, op. cit., p. 9-60.

²⁴⁹ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 15.

²⁵⁰ LEACH A., *Choosing History*, op. cit., p. 51-52 et p. 172.

²⁵¹ TAFURI M., *La sfera e il Labirinto*, op. cit., note 1, p. 3.

contradictoire du réel²⁵² ». Aucune idéologie, aucun savoir, aucune formalisation technico-scientifique ne garantit donc plus la *maîtrise* du réel. Pourtant, « la contradiction traverse aussi ces langages, ces techniques qui ont pris acte de leur réciproque intraduisibilité²⁵³ ». Comment résoudre ce paradoxe ? Negri écrira peu de temps après que, partant de cet état de fait, « l'intelligence doit se porter sur la scission du monde, sur la séparation que génère la crise. La solution ne peut être que pratique. Mais la pratique n'est pas moins scindée que la conception théorique de l'être²⁵⁴ ».

Dans les deux cas, il s'agit donc de passer d'un savoir purement théorique à une forme de rationalité qui est avant tout *pratique, projet*, et qui qualifie en acte le caractère contradictoire du réel. Mais cela peut signifier deux choses : avec Foucault (et Negri), il s'agit de remonter des luttes subjectives à la production d'effets de vérité. Dans le conflit politique il est possible en effet d'identifier les « déterminations réelles » de la pratique de « transformation²⁵⁵ ». *Simplex sigillum veri* : les opéraïstes ne nous avaient-ils pas appris à lire le développement du capital à partir de la lutte ouvrière ? Avec la pensée négative, en revanche, on peut tout au plus transformer le conflit infini entre les dialectes formels et les fragments d'histoire, puisque dans la crise de la raison on ne dispose plus d'aucun espace d'« autonomie ».

Tafuri se retrouve alors aux prises avec une série de problèmes auxquels Foucault à cette période, est également confronté. Car l'idée d'un langage qui renverrait avant tout à lui-même, *infondé* parce qu'il abolit toute référence à un contenu originaire, libère l'espace de la transformation de tout obstacle *théorique* et laisse le pouvoir des signes fluctuer au dessus d'un vide abyssal. À ce stade, pourtant, l'absence totale de la fonction-sujet ne permet que très difficilement d'expliquer comment, dans un dispositif de formalisation qui fonctionne par transformations continues, pourrait advenir une quelconque rupture dans l'ordre du discours.

Tafuri et Rella sont conscients de cette difficulté mais ils en reviennent toujours à la position qui était la leur au moment du séminaire de Venise : pour Rella, « le désir sans objet de Deleuze, la dispersion fantasmatique de Foucault, le bavardage des semblants du lacanisme expriment la tension vers une réhabilitation régressive et irrationnelle de la totalité²⁵⁶ ». De la même manière, écrit Tafuri, le travail critique ne peut s'appuyer sur « d'improbables épiphanies du sujet [...] ou célébrer des messes aux flux de désir laissés enfin libres d'exploser²⁵⁷ ». Seule la pensée de la *Krisis* peut se mesurer avec le paradoxe d'une raison « qui parle pour et contre elle-même », c'est pourquoi la seule tâche praticable est de « se révolter contre les statuts établis de la

²⁵² RELLA F., *Il paradosso della ragione*, dans *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 107.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ NEGRI T., *Pipe-Line. Lettere da Rebibbia*, Rome, Deriveapprodi, 2009 [1^{ère} éd., Turin, Einaudi, 1983].

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ RELLA F., *Il paradosso della ragione*, *art. cit.*, p. 108.

²⁵⁷ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, *op. cit.*, p. 14.

raison qui a expulsé d'elle-même les pratiques et les comportements déterminés [...] pour reconstruire sa propre réalité conflictuelle²⁵⁸ ». L'espace du conflit, que Tafuri reprochera à Foucault d'ignorer, ne doit être recomposé en aucune façon. Au contraire, la pensée doit en explorer et en exalter les *distances*, en sonder les *vides*, faire apparaître ce qui a lieu « sur les frontières des langages », mettre en question ses limites et projeter ainsi « la crise des techniques déterminées²⁵⁹ ».

Se pose alors, logiquement, la question classique : *d'où* parle la critique ? Tafuri répondrait : la critique parle depuis l'espace de l'histoire. On objecte encore : si l'on admet que la construction de cet espace est une « production » en soi qui s'articule comme un *projet* visant à exprimer « des signifiés à partir de traces signifiantes », on ne peut plus se cacher derrière le mythe de l'Histoire. Tafuri le sait et convient donc que l'écriture historique est toujours « déterminée et déterminante », c'est-à-dire qu'elle ne se limite pas à assembler « les langages et les techniques qui agissent le réel », mais qu'elle « salit ces langages et ces techniques en même temps qu'ils la salissent²⁶⁰ ». L'histoire n'est jamais *innocente* : elle est soumise à un système de « censures, de répressions, de négations » c'est pourquoi « elle déchiffre tout en les cachant les traces d'homicides perpétrés plus ou moins consciemment ». Le problème devient alors : « comment projeter une critique qui, en mettant en crise le réel, se mette elle-même en crise²⁶¹ » ?

À partir de là, l'objet de la recherche se mue en un singulier *discours sur le discours critique* qui tente cependant d'éviter de recourir l'ensemble de règles implicites qui sont à l'œuvre dans le projet classique : principe d'autorité, correspondance entre signe et signifié, représentativité de l'œuvre etc. Ce *discours second* ne peut qu'invalider à l'infini les conditions de possibilité de toute formalisation, jusqu'à considérer le projet comme *impossible*. Pourtant, la séparation de l'historien et de l'architecte (ou de la philosophie et de la politique) laisse apparaître une ouverture étroite, à l'intérieur de laquelle se loge la praxis. Ici, la fonction intellectuelle s'installe à nouveau sur un surplomb et recommence à dominer l'univers des pratiques. Simple épistémologie, se demande-t-on encore ? Non, discours politique, qui sert d'une part à exorciser la menace du *simplex sigillum veri* – « expression d'une totalité naturelle non contradictoire » opposée à des limites et à une crise qui semblent ne traverser « que *le fantasme* du capital²⁶² » ; mais qui reste, de l'autre, irréductible au schéma trontien de l'autonomie du politique:

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁶² *Ibid.*, p. 109.

« Le discours de Mario Tronti – écrit Rella – comporte le risque implicite d’éluder les problèmes qui surviennent dans ce conflit, puisqu’après avoir identifié, à la suite de Marx, l’espace « formel » de l’autonomie du politique, il finit par poser cet espace comme *autonomie sans reliquat*. Tronti fait de la pratique politique qui se constitue dans cet espace la seule véritable rationalité possible de l’État moderne. Toute chose doit être *médiée* [...] par ce langage. Il me semble pourtant que rien de ce qui advient dans la crise ne peut être résolu sans laisser de reste, sans produire ces marges qui déplacent continuellement, ou qui font exploser les *limites* disciplinaires de tout discours, y compris le discours politique²⁶³. »

Travailler sur le paradoxe de la raison signifie donc exacerber les points de *friction* – ou les autonomies relatives — qui agitent les langages formels et les savoirs. Pas de recomposition possible – sinon dans la forme de l’*utopie* « entendue comme un ensemble de pratiques désespérément et furieusement incapables de travailler la crise, de la traverser, de l’agir²⁶⁴ ». À la patiente reconstruction des modalités dans lesquelles se donne l’action intentionnée s’oppose toujours la tentative de leur restituer un sens fort, fondé. Pourtant, l’examen minutieux de la crise que traverse la rationalité humaine – dans ses différentes configurations disciplinaires – montre que cette tentative n’est guère qu’une mauvaise utopie. L’écriture critique s’arrête alors pour méditer sur toutes ces *œuvres* qui sont autant de *prologues* à ce qui n’a pas encore été dit ou écrit, à ce qui n’est pas encore arrivé. Le projet pose par conséquent davantage de problèmes qu’il n’en résout, parce qu’il reste en équilibre instable « sur le fil du rasoir qui fait office de frontière » entre le « détachement et la participation²⁶⁵ ».

« Peut-être – écrit Tafuri – n’existe-t-il pas encore de réponses solides et concrètes à notre questionnement : il est important cependant de comprendre à quel point il est central pour le débat actuel, et justement en tant que problème délicieusement politique. Celui qui se refuse à mythifier l’espace de la théorie se retrouve aujourd’hui face à une question irrésolue : celle de la socialisation et la productivité de l’espace historique. Analyse et projet : deux pratiques sociales séparées et reliées pour l’instant par un pont artificiel ; on voit réapparaître la figure inquiétante de l’*analyse interminable*²⁶⁶. »

Pour faire entrer dans la praxis cette *analyse sans limites*, on doit la doter, dit Tafuri, de « frontières partielles et provisoires²⁶⁷ ». « Tout article toute recherche comporte nécessairement une dernière page » : la critique ne peut donc s’exercer jusqu’au bout sur elle-même. Mais si le processus est « conscient », poursuit Tafuri, on doit l’envisager moins comme un point final, que comme « une pause qui sous-tend des points de suspension²⁶⁸ ». En d’autres termes, le projet

²⁶³ *Ibid.*, p. 107-108.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

s'organise comme une « formation de compromis »: l'identification partielle, momentanée, de contradictions spécifiques, que l'analyse rouvre ensuite pour les soumettre à la transformation.

Qu'est-ce que tout cela implique pour l'écriture architecturale ? La méthode qu'esquisse Tafuri est connue : il s'agit d'identifier la constellation de pratiques qui influent sur l'activité du projet et de construire à partir de là, « au moyen de l'archéologie », des histoires différentes. Techniques de construction, idéologies et utopies, institutions, modalités de la gestion urbaine ne s'agencent de manière cohérente « dans une œuvre ou dans un système formel²⁶⁹ » que dans certains cas. Par conséquent, note Tafuri, « pour débrouiller l'écheveau des fils qui ont été artificiellement emmêlés, nous devrions disposer simultanément d'une multiplicité d'histoires indépendantes, pour pouvoir reconnaître ensuite, là où elles existent, les interdépendances mutuelles ou, le plus souvent, les conflits²⁷⁰ ». Une fois ce travail préliminaire accompli, l'acte critique consiste ensuite à projeter une *construction de ces fragments* qui ne les soumette pas à un ordre mais qui en exalte au contraire les différences et les disséminations, en élargissant l'espace d'autonomie de chacune des séries, logique ou technique, par rapport aux autres. C'est ainsi qu'il est possible d'envisager une pratique analytique « capable de mettre en cause à chaque instant la légitimité historique de la division capitaliste du travail²⁷¹ ».

Pour paradoxal que cela puisse paraître, Tafuri, après avoir abordé le projet par l'extérieur, l'enferme dans un travail qui se replie sur lui-même. L'analyse ne tourne plus que, d'une part, sur le texte architectural dont il déconstruit les utopies et les idéologies, et de l'autre, sur l'écriture même de l'Histoire. Le projet tafurien, par conséquent, part de la critique du langage rationaliste, de ses formes et de ses signes, pour faire finalement exploser toutes les mythologies liées au concept d'œuvre architecturale. Il le fait d'une part en retraçant les modifications du rapport entre travail intellectuel et conditions productives, et de l'autre en mesurant à chaque fois « l'incidence réelle du langage sur les séries extralinguistiques auxquelles il se connecte²⁷² ». Cette première manière a été celle de Tafuri pendant toute la période qui va de *Teorie e Storia a Progetto e Utopia*. Le projet n'est plus une problème de langage mais une pratique opérative et conventionnelle fichée dans la réalité du développement capitaliste. Y compris dans ses aspects formels. Pourtant, dès lors que la sphère *extralinguistique* sur lequel insiste le projet ne peut fonctionner que comme source *négative*, unilatéralement définie par la dialectique tragique de la rationalisation capitaliste et de ses institutions, alors les conditions matérielles du travail architectural perdent en intérêt. L'intérêt se porte à nouveau sur les formes, même si c'est désormais de manière complètement inverse : il ne s'agit plus de reconstruire des ordres mais de construire les relations entre les

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁷² *Ibid.*, p. 21.

différents fragments du réel, de les historiciser pour identifier la *possibilité* de leur transformation pratique.

Après avoir affirmé la nécessité de lire l'histoire de l'architecture tout entière par le prisme des figures spécifiques du développement capitaliste et de sa raison – de l'invention des machines perspectives comme réaction à la crise de la bourgeoisie de la Renaissance, à la dissolution du concept de forme comme effet du développement de la métropole capitaliste – Tafuri ne parvient pas à élaborer une théorie cohérente du projet en tant que pratique opérative de transformation de la réalité qui soit à la hauteur de l'économie post-industrielle. L'histoire qu'il propose se limite dès lors à la décisive – et par beaucoup d'aspects précieuse – déconstruction de toute tentative de reproduire une « conception du langage entièrement projetée vers les référents²⁷³ ». Ne l'intéresseront plus par la suite que les projets qui *montrent* le caractère instable, infondé des systèmes formels et linguistiques de l'architecture, considérés désormais comme des systèmes de transformation permanente. Comme l'a écrit Franco Rella, *La Sphère et le labyrinthe* dresse une carte de ces transformations, traverse les utopies des avant-gardes, pénètre les transgressions formelles, « mais en transformant radicalement la logique du questionnement historique »²⁷⁴. Ce ne sont plus des concepts, des métaphores, ou des images qui s'offrent à la vue, mais des *figures* du langage :

« La *figure* – écrit Rella – dit le caractère caduc, transitoire, précaire du temps de la crise en tant qu'elle est devenue l'articulation d'une pensée du temps de la crise. La figure est le mouvement même d'une pensée qui n'est pas celle de la philosophie classique, d'une pensée qui transite à travers les images littéraires et les concepts, qui tient ensemble les deux demi-vérités caractéristiques du temps de la modernité : l'abstraction maximale du concept et la force maximale de ce qui a été défini selon les cas comme mythe déraison, analogie, image. La figure habite entre ces deux mondes. La langue des figures décrit donc un règne intermédiaire entre ces deux mondes, le lieu où elles s'affrontent et se transforment en un autre horizon de sens²⁷⁵. »

²⁷³ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁴ RELLA F., *Miti e figure del moderno*, *op.cit.*, p. 119.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

TROISIEME PARTIE

Retour au Langage

Du langage au projet, et retour

La critique opère habituellement, dans les œuvres de Tafuri, une tripartition. Une première phase *épistémologique*, qui coïncide avec *Teorie e Storia*, serait consacrée au rapport entre langage et projet ; encore très redevable sur le plan théorique à Giulio Carlo Argan et sous l'influence du Benjamin de l'*Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Tafuri découvre l'instabilité du code classique et la transformation progressive de l'architecture en objet négligeable, conséquence du développement du marché capitaliste. La seconde phase, qualifiée de *politique*, correspond à *Progetto e Utopia*, lorsque le dispositif opératoire délivre l'appareil théorique de ses références précédentes et élargit la recherche au-delà de la seule architecture : le formalisme architectural est alors passé au crible de la *critique de l'idéologie* et l'attention se déplace des aventures du langage vers une théorie dynamique de la métropole qui impose de traduire les utopies en projet. L'architecture se situe à l'intérieur des cycles de production, elle y intervient et elle les *transforme*. Une troisième phase, éminemment *historique*, commencerait ensuite avec *La Sfera e il Labirinto*, où la critique de l'idéologie laisserait place à la *finesse philologique* et la *grande production scientifique*²⁷⁶.

On l'a vu : c'est là que commence, selon Georges Teyssot, une *carrière* qui n'a rien de comparable avec ce qui l'a précédée. Seule l'architecture de la Renaissance est désormais digne d'être considérée, quand bien même il s'agit d'une Renaissance très différente de son image traditionnelle. Elle n'est plus comprise en effet comme participant d'un développement linéaire de la *concordance théorique* entre sujet et monde, projet et histoire, mais comme un moment de rupture d'où surgit une raison critique, fondée sur le contraste entre expérience et savoir, qui sera développée par la suite dans la science moderne de Bacon, Galilée et Descartes. À partir de là, dit Teyssot, le regard de Tafuri ne se tourne plus que vers le passé, comme s'il était mû par une « tragique nécessité » : il n'y a plus d'espace pour l'architecture militante, il n'y a plus que l'Histoire.

²⁷⁶ Cf. ASOR ROSA A., *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, *art. cit.*, p. 32 ; TEYSSTOT G., *One portrait of Tafuri*, *art. cit.*, p. 11.

« Dans ses études sur la Renaissance – rappelle Teyssot – Tafuri essayait d'expliquer la matérialité de l'architecture. Pendant une longue période, il a été complètement fasciné par les constructions italiennes de la fin du XV^e siècle, dans lesquelles chaque infime détail compte. Il passait des heures à étudier chaque sorte de détail, par exemple la base d'une colonne. Pour lui, ces études étaient presque devenues une obsession, comme s'il voulait montrer que l'essence de l'architecture est cachée dans les minuties de sa construction. Il recommença même à dessiner et il fit installer une table à dessin dans son studio [...]. C'est comme si, par excès d'amour, Tafuri avait tué l'architecture. Il semblait fasciné par tout ce qui ne passait pas à l'acte : les écrivains qui n'écrivent pas, les musiciens qui demeurent silencieux, les architectes qui ne construisent pas [...] et quiconque avait vécu des frustrations dans son travail. De là vient son intérêt pour Borromini, Piranesi, Maïakovski et même Mies²⁷⁷. »

Selon Teyssot donc, tandis que l'architecture se perd dans la recherche d'une impossible perfection, à l'IUAV, on se consacre à une obsessionnelle archéologie du moderne. En effet, dans les années 1970 et 80, l'historiographie architecturale connaît, surtout grâce à Tafuri, un profond renouvellement épistémologique : la diversification des temps historiques, la défiance vis-à-vis des narrations linéaires, l'abandon des critères mécaniques de causalité et la rupture des unités discursives ouvrent la recherche sur les espaces de dispersion, sur les contradictions, sur les idéologies qui informent la tradition historiographique moderne. Mais, contrairement à ce qu'écrit Teyssot, qui le situe au début des années 1980 – donc au moment des grands essais sur la Renaissance – ce *troisième moment* commence avec une série de textes et d'interventions publiés à partir de 1975 et tous consacrés au présent. Comme l'a remarqué Fulvio Irace : « c'est surtout avec *Architettura Contemporanea* de Tafuri et Dal Co (1976) que [...] la pluralité des histoires devient une piste de travail qui va permettre un fructueux démontage des artefacts historiographiques en fonction de généalogies plus significatives²⁷⁸ ». La multiplication programmatique des *débuts* fait exploser le monument disciplinaire de l'architecture rationaliste et l'ensemble du cycle moderne est ainsi disséminé en de *multiples histoires* : la centralité stratégique du rapport conflictuel entre Brunelleschi et Alberti d'abord, puis du criticisme de Piranesi, avaient déjà démontré la validité de la méthode. Suivant cette trajectoire, la critique des histoires militantes du Mouvement Moderne est contrebalancée par la « mise en évidence de la trame historique, de ses rugosités, jusqu'aux faisceaux de fibres qui en tissent le canevas²⁷⁹ ».

Une opinion assez répandue veut qu'il se soit agi là de réduire de manière toujours plus radicale l'architecture à l'Histoire. C'est notamment celle de Peter Eisenman pour qui l'héritage de

²⁷⁷ TEYSSOT G., One portrait of Tafuri, *art. cit.*, p. 15.

²⁷⁸ IRACE F., *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, Milan, Jaka Book, 1992, p. 19. Cf. TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea* Milan, Electa, 1976, (tr. fr. Gallimard/Electa, 1991), TAFURI M., Architettura e storiografia, una proposta di metodo, dans *Arte Veneta*, XXIX, 1975, p. 276-282 ; VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *art. cit.*, 1976.

²⁷⁹ IRACE F., *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 58.

Tafuri a pesé d'un « poids odieux » et ses écrits ont constitué une cage théorique dont les jeunes architectes italiens doivent « se libérer » pour permettre le développement de la discipline :

« Je suis en désaccord avec Tafuri – écrit Eisenman – avant toute chose lorsqu'il affirme que la seule architecture critique se situe dans l'Histoire. Mais dire que le discours critique ne se situe que dans le discours historique revient à toujours accepter le langage historique, ou le fait qu'il soit le langage de l'architecture, comme quelque chose de donné, comme un discours *naturel*, par opposition à un discours *conventionnel*. [...] La critique doit accomplir ses premiers pas dans l'Histoire, comme l'affirme souvent Tafuri, cependant pour être opérante, elle doit s'achever hors de l'Histoire et de l'idée d'un langage qui se donne pour naturel ; et si cela n'est pas le cas, aucune transformation du langage n'aura jamais lieu²⁸⁰. »

On peut opposer à cette analyse un argument simple. Que les seules architectures critiques soient *dans l'histoire* signifie deux choses : Tafuri pense, en premier lieu, qu'en dépit des intentions des architectes les architectures des années 1960 et 1970, et à plus forte raison celles du festival postmoderne des années 1980, *ne sont pas* des architectures critiques, mais qu'elles sont parfaitement absorbées par le marché de l'art et de la communication ; et en second lieu qu'en dépit de la *déconstruction* à laquelle il l'a lui-même soumise, il est possible de relever dans la longue histoire des avant-gardes historiques et du rationalisme architectural des exemples de *criticisme internes* à la pratique projectuelle. Pourtant, paradoxalement, Eisenman saisit le problème mieux que Teyssot : ce qui intéresse Tafuri, c'est le rapport entre langage et Histoire. Question classique, en somme, et qui dans une certaine mesure ramène la recherche au schéma de la fin des années 1960, à un élément près toutefois : au milieu des différentes phases de l'analyse tafurienne se situe le débat sur la *crise de la raison*.

L'enseignement de l'historien doit dès lors être lu dans cette continuité. La critique du travail intellectuel – désormais devenu productif et par conséquent inexorablement ancré dans le développement capitaliste – devient critique de la *rationalité* du projet. En quel sens ? Les intellectuels ne peuvent gouverner « d'en haut » le cycle capitaliste que tant qu'ils jouissent d'une position *séparée* par rapport aux fonctions productives génériques. À partir de cette asymétrie, la culture peut *représenter* les instances civiles qui doivent gouverner les rythmes du travail. Mais, comme cela a été justement observé, à partir du moment où la science et la technique deviennent

²⁸⁰ MONICA L., Intervista a Peter Eisenman, dans *Zodiac*, 15, 1996, p. 108. Bien que Tafuri ait contribué à faire connaître le travail de Eisenman en Europe, et que Eisenman ait publié différents articles de l'école de Venise sur *Opposition*, leur relation n'a jamais été facile. Voir : OCKMAN J., Venezia e New York, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, cit., p. 56-73 et les articles de Tafuri lui-même, TAFURI M., L'architecture dans le boudoir. The Language of criticism and the criticism of language, dans *Opposition*, 3, 1974, p. 37-62; European Graffiti. Five xFive = twenty-five, dans *Opposition*, 5, 1975, p. 35-74; Giuseppe Terragni: subject and Mask, dans *Opposition*, 11, 1977, p. 1-25; The Dialectics of the Avant-Garde, dans *Opposition*, 11, 1977, p. 72-80; The Historical Project, dans *Opposition*, 17, 1979, p. 55-58. Dans une lettre à J. Ockman, écrite en 1982 à l'occasion d'un colloque organisé par la revue *Revisions* dédié au travail de Tafuri, l'historien récuse durement les conclusions du symposium les considèrent comme une « *misinterpretation*, due aux préjugés culturels américains », par laquelle s'était « fabriqué un Tafuri un peu trop différent de celui que je connais », cf. TAFURI M., Lettre à J. Ockman, cit. dans OCKMAN J., Venezia e New York, art. cit., p. 66.

elles-mêmes productives, « il n'y a plus rien à représenter, ni personne qui représente », puisque la « perte de centralité du travail ouvrier » – constamment invoqué comme source de légitimation par les intellectuels progressistes – coïncide avec « la mutation du statut du travail intellectuel²⁸¹ ». Tafuri saisit parfaitement ce passage, comme en témoigne l'insistance avec laquelle il rappelle le caractère *opératif* du projet. Le débat épistémologique sur la crise de la raison reflète alors cette transformation du travail intellectuel « de la direction du travail manuel » – que Tafuri décrit comme *idéologique* – « à l'opérativité directe » orientée vers « les termes de la recherche d'un concept opérationnel de vérité qui serait tout à la fois conventionnel, flexible et pluraliste²⁸² ».

C'est pourquoi nous insistons : il n'y a pas de Tafuri qui ne soit *qu'historien*. Sa réflexion historiographique s'apparente plutôt à une réévaluation du style de rationalité nécessaire à affronter le présent, et comprend une « élaboration souterraine » du problème du *projet* qui se déploie dans un système complexe de renvois entre *théorie* et *pratique*, entre « position contextuelle des œuvres et culture architecturale²⁸³ ». En décrétant la fin de l'utopie et de l'architecture engagée, Tafuri décline de manière originale le thème benjaminien de la *chute de l'aura* et celui, développé par Argan comme par Franco Fortini, des *deux avant-gardes*. Il s'agit désormais de trouver, dans la généalogie de l'architecture contemporaine, la possibilité de penser un projet qui produit des objets *uniques bien que dépourvus d'aura*. Une question sur laquelle, dans un contexte tout à fait différent, Paolo Virno a écrit des pages importantes.

Que signifie interroger « l'unicité sans aura » ? Cela signifie, dit Virno, chercher « la genèse de la différence par rapport à l'invariant, de l'irreproductible par rapport au conventionnel, du contingent par rapport au nécessaire » : opération qui n'est possible qu'« à condition d'avoir présupposé la puissance des abstractions intellectuelles et le déchaînement complet des forces productives techniques et scientifiques²⁸⁴ ». Puisque « la différence, l'irreproductible, le contingent, restent inaccessibles à ceux qui, lorsqu'ils les évoquent, nourrissent de la nostalgie pour un infâme bon temps révolu²⁸⁵ ». Mais si, chez Virno, ce problème s'inscrit dans la reconstruction d'une expérience « dont la nouveauté s'appuie sur la reproduction technique », et qui se fonde par conséquent « entièrement sur la reproductibilité et l'artificialité du projet²⁸⁶ », Tafuri à l'inverse oppose aux *nostalgies* du mouvement moderne un esprit négatif et désenchanté, tendu vers les failles et les antagonismes qui surgissent comme des éclairs de transcendance dans l'univers intégré de la technique.

²⁸¹ CASTELLANO L., *Hopefulmonsters* (1981), maintenant dans CASTELLANO L., *La politica della moltitudine. postfordismo e crisi della rappresentanza*, Rome, Manifestolibri, 1996, p. 190.

²⁸² *Ibid.*, p. 191.

²⁸³ SHERER D., Progetto e ricerca. Manfredo Tafuri come critico e come storico, dans *Zodiac*, 15, 1996, p. 34.

²⁸⁴ VIRNO P., *Convenzione e materialismo. L'unicità senza aura*, Rome, Deriveapprodi, 2011, p. 15.

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

Ces enjeux sont repris dans un ouvrage publié à Venise en 1980 sous la direction de Franco Rella et dans un certain nombre de textes de Massimo Cacciari et de Francesco Dal Co²⁸⁷. Le modèle épistémologique provient là encore d'une relecture de Benjamin : celui, tardif, des *Thèses sur le concept d'Histoire* en même temps que celui, jeune, du *Drame Baroque allemand*, tenus ensemble par la réactualisation d'un bref essai constructiviste publié en 1933 sous le titre d'*Expérience et pauvreté*²⁸⁸. Après la crise de la « raison classique », écrit Rella, il s'agit de vérifier l'efficacité des nouvelles constructions théoriques, et les limites en deçà desquelles il est encore possible de « représenter le réel ». Il en découle un modèle de rationalité qui travaille à l'intérieur d'une « pluralité d'histoires semblable à la pluralité des langages » et qui en cela dissout définitivement « la complicité entre matérialisme et raison classique, [...] entre progrès, positivisme et historicisme²⁸⁹ ».

On serait en droit de se demander si ce passage n'avait pas déjà été opéré par l'opéraïsme des années 1960. Et c'est le cas. Mais ce dont il s'agit à présent, c'est d'en déduire une nouvelle *forme de la raison*. L'ouvrage de Rella renvoie explicitement (et ce n'est pas un hasard) au débat qui avait opposé le raisonnement cartésien de Massimo Cacciari et le projet matérialiste de Toni Negri. Benjamin, dit Rella, a reconnu en Descartes un grand « constructeur », justement en cela qu'il a « séparé l'expérience et le sujet », la science moderne et l'histoire : c'est dans cette radicale *disjonction* que se construit la *méthode*. Cela signifie, comme l'a relevé Giorgio Agamben, d'une part que l'*expérience* – c'est-à-dire le lien sujet-monde – ne peut exister qu'en tant qu'elle est « reconstruite par voie scientifico-formelle » et de l'autre, que le fondement (*Grund*) du langage rationnel « touche au fond (*zu Grunde geht*) » pour permettre l'émergence de ce dispositif de formalisation²⁹⁰. Ce ne sont donc plus des synonymies organiques ou des correspondances magiques, mais des distances infinies entre savoir et réalité, entre les mots et les choses, qui informent une raison fondée sur le *doute*, sur l'*incertitude* radicale et sur la nécessité de « décider » – dit Rella – après avoir fait *place nette* des modèles précédents comme sur « une table à dessin²⁹¹ ».

Sur ce savoir doit pourtant s'enraciner une pratique *critique* – c'est à dire, avec les mots de Rella lui-même, capable de « faire parler les choses muettes²⁹² ». Voilà à quoi servent les études historiques et la passion philologique de l'école de Venise: il faut les comprendre, dans toute leur ampleur théorique, comme des dispositifs qui parlent un langage qui *précède* la formalisation

²⁸⁷ RELLA F. (dir.), *Critica e Storia. Materiali su Benjamin*, Venise, Cluva, 1980 ; CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Rome, Officina, 1975 ; CACCIARI M., Di alcuni motivi in Walter Benjamin, *art. cit.*, (1975) ; CACCIARI M., *Intransitabili utopie*, *art. cit.*, 1978 ; DAL CO F., *Abitare nel moderno*, Rome-Bari, Laterza, 1982 et *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Rome-Bari, Laterza, 1982.

²⁸⁸ BENJAMIN W., *Expérience et pauvreté*, paru en français dans *Poésie*, 51, 1989, p. 71-75.

²⁸⁹ RELLA F., *Critica e storia*, *op. cit.*, p. 9-12.

²⁹⁰ AGAMBEN G., *Il linguaggio e la morte, un seminario sul luogo della negatività*, Turin, Einaudi, 1982, p. 5-6.

²⁹¹ RELLA F., *Critica e storia*, *op. cit.*, p. 14.

²⁹² *Ibid.*, p. 20.

technique et scientifique et qui *montrent* l'affaïssement du fondement du Moderne. Chez Agamben, cette même question est abordée en référence à l'*enfance* du langage. Ma c'est une indication qui ne renvoie pas, il faut le spécifier, à un substrat naturel et anhistorique (ou pré-historique), mais bien plutôt à l'ouverture d'un espace non prédicatif auquel tout langage conventionnel doit constamment faire retour. De même, chez Rella et Tafuri, cela signifie que la pratique historique s'exerce, par conséquent, comme critique du langage, en réitérant sur chacun de ses objets la « différence » qui sépare les « conventions formelles » des « réalités temporelles » - bien que cela s'exprime en termes de *iatus* entre « langue » et « parole ». La continuité entre ce problème de l'histoire et la réflexion sur Wittgenstein et la *limite* avancée par Massimo Cacciari avec *Krisis* et les *recherches historiques* de l'école de Venise, est évidente dans les mots de Agamben lui-même:

« Ce que Wittgenstein – écrit Agamben – pose en *limite mystique* du langage, à la fin du *Tractatus*, n'est pas une réalité psychique située en deçà ou au-delà du langage, dans les nuées d'une prétendue *expérience mystique* ; c'est précisément l'origine transcendante du langage, c'est simplement l'enfance de l'homme. [...] S'il y a une histoire, si l'homme est un être historique, c'est seulement parce qu'il y a une enfance de l'homme, parce que le langage ne s'identifie pas à l'humain, parce qu'il y a une différence entre langue et discours, entre sémiotique et sémantique. [...] C'est l'enfance, c'est l'expérience transcendante de la différence entre langue et parole qui, pour la première fois, ouvre à l'histoire son espace propre²⁹³. »

Le schéma cacciarien de la *Krisis* est la condition théorique préalable pour la recherche historique de l'école vénitienne. Mais il y a plus: l'ouverture de cet espace historique doit être possible y compris dans les *projets* d'architecture. Il s'agit de fonder généalogiquement l'émergence d'une architecture qui se soustrait aux flatteries de l'esthétique et du marché et résiste dans le fracas assourdissant de la Grande Ville. C'est à cela que servent la référence à la « dialectique à l'arrêt » des *Thèses sur le concept d'Histoire* et le « modèle allégorique » du *Drame baroque allemand*, qui émergent dans toutes les publications de l'école vénitienne autour de 1975: les deux figures théoriques de Benjamin permettent de penser un objet d'architecture *critique*, en l'arrachant au flux linéaire du temps et en le décomposant *sous l'action* de la pensée.

La *pratique philologique* de l'historien, selon Tafuri et Rella, analyse l'objet dans son *extériorité* et le fait exploser dans « cette série de conflits qui constituent la société et le sujet qui l'habite comme un champ de bataille où s'affrontent des tendances contraires²⁹⁴ ». Tandis que l'*allégorie*, comme l'a amplement montré Cacciari, casse le renvoi réciproque entre théorie et pratique, entre le mot et la chose, et leur substitue un « signe-écriture absolu » qui ne parle plus de la plénitude

²⁹³ AGAMBEN G., *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], Paris, Payot, 1989, p. 66-68.

²⁹⁴ RELLA F., *Critica e storia, op. cit.*, p. 20.

du langage mais en montre au contraire le *vide*, la superficialité formelle. « L'allégorie dont parle Benjamin – écrit Cacciari – ne sait plus remonter des signes au *Logos*. Dans les écritures, il voit l'absence du *Logos* : allégorie comme exposition des signes, conscience de leur *Vanitas*²⁹⁵ ». Dans les deux cas, nous sommes face à une *construction* – poétique ou discursive. Du projet ou de l'analyse historique.

Le discours historique aussi bien que la pratique projectuelle deviennent dès lors intervalles, discontinuité, *epochè*, cristaux de temps qui préparent « le lieu logique d'une expérience future²⁹⁶ ». Cela conduit Tafuri à relativiser la question de la fonction de l'œuvre dans les rapports de production, et à construire une *histoire* qui s'efforce de *capter* les mouvements dialectiques qu'entretient chaque projet architectural avec les mécanismes de la rationalisation capitaliste. C'est donc encore le projet d'architecture – comme l'a justement noté Sherer – l'objet du dialogue tragique que met en scène Tafuri « entre l'histoire, la théorie de la rationalisation capitaliste et le destin de l'œuvre d'art²⁹⁷ ». À ce stade, deux questions restent en suspens : quel rapport cette phase entretient-elle avec la période précédente ? S'agit-il de *deux carrières distinctes* comme le pense Georges Teyssot ? Ou des continuités sont-elles possibles ? Et, en second lieu : quel est le sujet d'*Architettura contemporanea* ? Est-ce un livre d'histoire de l'architecture ?

Sur le premier ensemble de questions, on peut facilement convenir, avec Alberto Asor Rosa, qu'il n'est pas possible d'interpréter la *troisième phase* de la recherche tafurienne sans y inclure les résultantes théoriques de la période précédente. Au cours de l'expérience de *Contropiano*, s'élabore en effet une méthode qui, en partant de l'« élimination implacable de toutes les structures d'auto-mystification » du discours des architectes, s'oriente vers la plus complète « extranéité » du chercheur à l'égard « des valeurs, des procédures et des omerta » qui servent de sous-bassement à la recherche académique, et ne laisse sur le terrain que des *objets* à étudier avec un « total désenchantement » :

« Pour Tafuri, sortir de la critique de l'idéologie n'a jamais voulu dire rejoindre le droit chemin de l'idéologie architecturale, ou de celle qui au plan disciplinaire a plus à voir avec l'historiographie architecturale. Cela voulait dire au contraire qu'il avait compris que sur ce terrain là aussi, il fallait viser le plus possible à la certitude des faits, en résistant [...] à tous les types de séductions idéologiques²⁹⁸. »

Continuité de Tafuri, donc ? La thèse que l'on proposera ici est légèrement différente. Jusqu'à *Progetto e Utopia*, Tafuri avait montré la crise de tout absolutisme formel et linguistique en inscrivant l'œuvre architecturale dans la puissante déconstruction de la phénoménologie de l'art

²⁹⁵ CACCIARI M., *Intransitabili utopie*, art. cit., p. 191.

²⁹⁶ AGAMBEN G., *Infanzia e storia*, op. cit., p. 7 et 51.

²⁹⁷ SHERER D., *Progetto e ri cerca*. Manfredo Tafuri come critico e come storico, art. cit., p. 40.

²⁹⁸ ASOR ROSA A., *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, art. cit., p. 32.

bourgeois élaborée d'abord par Fortini et Asor Rosa, et ensuite par Massimo Cacciari. Dès lors que le travail intellectuel est complètement subsumé sous le cycle capitaliste, les prétentions des intellectuels progressistes – ces porteurs métaphysiques d'ordre et d'harmonie dans le monde – ne peuvent qu'apparaître comme odieuses. De même, leurs *langages* s'en trouvent complètement infondés. Le Benjamin constructiviste sert alors à Tafuri à ouvrir le projet architectural sur l'innovation technique et la promotion de rapports de production socialisés, qui entrent en conflit avec le plan du Capital. Comme chez le Lukàcs de *l'Âme et les formes*, la poétique se penche ici au-delà d'elle-même et trouve l'éthique, et la politique. Ce n'est pas un hasard si cette période culmine avec le Le Corbusier d'Alger qui, en mettant en crise les utopies rationalistes, limite fortement leurs langages en contraignant l'architecture à un corps à corps avec les formes du développement capitaliste.

Comment imaginer le travail architectural dans ce conflit ? Dans la discussion complexe qui se déploie entre l'autonomie du politique de Tronti et la théorie de l'administration de Cacciari, Tafuri entendait, comme on l'a vu, situer son analyse sur le front de la *programmation de la crise dans le développement*. L'architecte est un technicien qui agit sur les déséquilibres du cycle capitaliste en fonction d'intérêts de classe déterminés : c'est à l'intérieur de ces limites que se formule le travail de projet. En 1976, toutefois, le contexte a fortement changé. Car comme l'a noté Mometti, au milieu des années 1970, l'expérience de *Contropiano* est terminée et le groupe de l'IUAV a adhéré au Parti communiste italien, sans toutefois réussir à produire « aucune contradiction significative²⁹⁹ ». Cela signifie qu'aucun *conditionnement* des structures de la planification urbaine *du côté ouvrier* n'a vu le jour : le développement du territoire continue à procéder par *déséquilibres* et *contradictions* utiles à la valorisation du capital.

Par ailleurs, l'architecture apparaît à Tafuri comme écrasée entre l'ignorante idiotie formelle des néo-avant-gardes architecturales et la « léthargie théorique » des maîtres de la tradition rationaliste : une double entrave qui l'oriente vers la « longue nuit réactionnaire » qui adviendra avec le postmoderne. À ce stade, la recherche de Tafuri *s'interrompt*. Il ne s'agit pas d'une discontinuité. Plutôt d'une pause, d'un *Holzwege* – la référence à Heidegger n'est pas hasardeuse –, un *chemin qui ne mène nulle part*, dont on ne peut sortir qu'en le retournant en *Denkweg* – au plan de la pensée. Les textes suivants vont alors réactiver certaines intuitions de la première période de la recherche. *L'interruption* se traduit en *théorisation*. L'aporie survenue sur le chemin devient un instrument de connaissance.

Les références, bien évidemment, changent. Dans *Teorie e Storia*, Tafuri se sert de Benjamin pour déterminer trois *figures* du projet rationaliste : les *magiciens* – les avant-gardes

²⁹⁹ MOMETTI F., Ideologia come architettura, *art. cit.*, p. 116-117.

historiques – qui interviennent sur le corps de la métropole en posant une *distance* imaginaire entre les évolutions formelles de leur architecture et la puissance technique de la société industrielle. Les *chirurgiens* – Gropius, Le Corbusier et Mies – qui pénètrent la réalité par des interventions mesurées scientifiquement. Et les *indécis* : un ensemble d’auteurs surtout internes au débat du *Werkbund* allemand, ou qui du moins en dérivent, à la recherche d’un difficile équilibre entre technique et poésie, histoire et langage, art et développement industriel. Bien sûr, au moins jusqu’à *Progetto e Utopia*, c’est la seconde catégorie qui intéresse Tafuri. En particulier parce qu’elle lui semble en mesure de dépasser la crise des canons architecturaux en partant d’une paisible prise en compte du caractère *négligeable* de l’objet construit. L’architecte ne s’intéresse plus aux objets mais aux *processus*, plus aux œuvres mais aux *interactions*, aux *rappports* et, enfin délivré du problème de la mort de l’art – ou de la chute de l’aura due à la reproductibilité technique –, il peut se consacrer à une puissante refondation de sa discipline comme science du projet, pratique, politique.

Architecture et pauvreté

C’est aussi sur ces questions que porte *Architectura contemporanea*. Mais cette fois, la figure déterminante est celle des indécis. Et le langage de l’architecture revient au centre de la scène. La tentative d’ancrage dans le réel qui a duré jusqu’en 1973, semble à présent échapper à la recherche et l’analyse recommence à s’intéresser à la dimension formelle qui avait été jusque-là si puissamment déconstruite. Avec une précaution toutefois : la *forme* renvoie dans tous les cas à une *réalité* dont on admet désormais qu’elle est complètement incontrôlable.

« L’histoire de l’architecture contemporaine – écrivent Tafuri et Dal Co – a un double visage. D’une part, c’est l’histoire de la perte d’identité progressive et objective d’une discipline qui, à l’âge de l’humanisme, avait acquis un statut propre, lequel fut remis en cause entre le XVII^e et le XIX^e siècle. D’autre part, c’est l’histoire d’une série d’efforts subjectifs réalisés pour retrouver l’identité perdue, en modifiant la structure même du travail intellectuel dans ses rapports avec la construction de l’environnement humain. [...] À la suite des processus démesurés de transformation socio-économiques mis en œuvre au cours du premier âge bourgeois-capitaliste, le travail intellectuel [...] est contraint de se confronter à la production des marchandises qui envahissent et remodelent à leur image le nouvel univers technologique. [...] Les vieilles questions étaient : comment le langage architectural peut-il émettre des hypothèses sur le destin collectif ? Comment ce langage peut-il s’inscrire dans un rapport dialectique avec l’évolution de la pensée scientifique [...] ? Les nouveaux problèmes sont : quelle relation est-il permis d’établir entre l’espace du langage et les catégories extralinguistiques ? Comment le langage peut-il devenir un instrument de valorisation

économique ? Et surtout : quelle forme de travail intellectuel est la plus appropriée pour pénétrer directement la sphère du travail productif et en transformer les structures³⁰⁰ ? »

Il y a deux mouvements, une systole et une diastole : le premier part de la déconstruction des allégories, des symbolismes, des métaphores du langage classique pour arriver au projet comme pratique opérative ; puis de là, on revient en arrière dans la *cage de la forme*. Mais il s'agit d'un retour acide, critique, qui ne ménage pas ses coups face au « vieux cœur » battant de l'architecture contemporaine, capable au mieux de *parler* de la nécessaire « révolution copernicienne » qui devrait affecter l'épistémologie du projet, mais sans jamais réussir à agir dans les « nouvelles dimensions entrevues³⁰¹ ». Ce glissement thématique modifie la *question* que pose Tafuri. Le problème est toujours celui du *projet*, mais il ne se situe plus désormais à l'intérieur des contradictions spécifiques au *développement capitaliste* : il se joue dans la confrontation étroite avec un – bien plus générique – *âge de la technique*. Tel est le thème de l'ouvrage de 1976, qui, en cela, n'est pas simplement un livre d'histoire mais plus précisément un texte théorique écrit et pensé, comme l'a noté Massimo Cacciari, « sous le signe d'Heidegger³⁰² ».

Dans le *sillon d'Heidegger*, dit-on : par référence notamment au très célèbre *Bâtir, Habiter, Penser* dont la première traduction en italien paraît en 1975 dans une revue d'architecture, *Lotus International*³⁰³. Dans ce *sillon* une distinction est pourtant à l'œuvre, si bien qu'*Architettura contemporanea* ressemble plutôt à une *réplique* au discours que le philosophe adresse en 1951 aux architectes allemands. Tafuri, du reste, n'a jamais ménagé ses critiques vis-à-vis des « appels inconsidérés » à Heidegger dans l'académie italienne : « Trop d'espoirs au cours de la dernière décennie – écrit-il – ont été suscités parmi les architectes par la traduction dans *Lotus* d'un texte de Heidegger dont on ne peut transposer le langage métaphorique directement dans les termes en usage dans la culture architecturale³⁰⁴ ». Disons-le plus précisément, alors : entre Heidegger et Benjamin, ou dans le *sillon d'Heidegger* lu au prisme de Benjamin. Il y a toujours ce filtre chez Tafuri, qui fonctionne comme un antidote aux systèmes philosophiques. Et c'est précisément la question de l'*expérience* métropolitaine – tel que Benjamin l'avait posée en 1933 – qui constitue le point de départ de l'interrogation historique :

« Pauvreté et expérience – écrit Benjamin – on ne doit pas comprendre par là que les hommes aient un désir d'expérience nouvelle. Non, ils désirent un monde dans lequel ils puissent faire reconnaître leur pauvreté –

³⁰⁰ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 5.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² CACCIARI M., Eupalinos o l'Architettura, dans *Nuova Corrente*, 1978, 76-77, p. 422-42 [en français : CACCIARI M., « Eupalinos ou l'Architecture », dans *Critique. Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-77, 1987, p. 87-99.]

³⁰³ HEIDEGGER M., Construire, Abitare, Pensare, dans *Lotus International*, 9, 1975, p. 38-53 [en français : HEIDEGGER M., *Bâtir, Habiter, Penser*, dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 170-193].

³⁰⁴ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana*, *op. cit.*, p. 78 et 241.

et l'extérieure et finalement aussi l'intérieure – de façon si pure et distincte qu'il en sorte quelque chose de convenable. Et ils ne sont pas toujours ignorants ou inexpérimentés. On peut dire le contraire : ils ont *bouffé* tout cela, la *culture* et *l'homme*, jusqu'à en être rassasiés et fatigués [...]. Pauvres nous sommes devenus. [...] Dans l'embrasure de la porte se tient la crise économique, derrière elle, une ombre, la guerre qui vient. S'accrocher est aujourd'hui devenu l'affaire du petit nombre des puissants [...]; les autres, cependant, doivent emménager une nouvelle fois et avec Peu. Ils s'en rapportent aux hommes qui ont fait du Fondamentalement Nouveau leur affaire et leur chose et qui l'ont fondé sur la compréhension et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs histoires, l'humanité se prépare à survivre, s'il le faut à la culture. Et le principal, c'est qu'elle le fait en riant³⁰⁵. »

Avant-gardes historiques, critique de la culture, crise économique et politique : beaucoup des nœuds essentiels du parcours de Tafuri sont réunis dans ce dense extrait de Benjamin. Sur le texte de 1933 pesaient les ombres menaçantes du nazisme et de la guerre, mais la trajectoire qui se dessine dans ces quelques pages parle d'une condition générale : comme a écrit Agamben, en effet, la *pauvreté* constitutive dont fait preuve le Moderne dans sa manière de « faire et de transmettre des expériences » fait abstraction de l'univers catastrophique dans lequel s'inscrit ce texte et éclaire plutôt « la pacifique expérience quotidienne d'une grande ville » : « l'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces, sans qu'aucun d'eux se soit mué en expérience³⁰⁶ ». Ce même présupposé, du reste, était au fondement de la dissolution de la *forme tragique* dans le moderne telle que Benjamin l'avait analysée dans le *Drame baroque allemand*. Si ce n'est qu'il est ici renversé pour former un nouveau point de départ.

L'homme métropolitain ne connaît pas de repos, il n'a pas de demeure, il ne peut pas « habiter » – *au sens heideggerien*, de « l'être sur terre », de « l'être (*Sein*) de l'homme³⁰⁷ ». Rivé à un *fatras d'événements* – sa seconde nature technique, artificielle – il n'a plus accès ni aux sublimations symboliques ni aux arguties morales. Comment peut-il alors encore *construire* ? C'est de cette question que part Tafuri : l'architecture contemporaine n'a jamais *déterminé* l'habitat humain, mais elle a su nous dire énormément de choses sur les territoires construits dans l'histoire. Pourtant, ce « faible pouvoir de connaissance » est toujours *interne* aux *modalités spécifiques* du rapport entre architecture, politique, art, métropole, systèmes de production et paysage anthropo-géographique de l'homme moderne. On ne peut réduire l'architecture à aucun de ces « segments historiques » qui sont plutôt des *faits* avec lesquels la discipline *pense* et sur lesquels – avec ses limites – elle *agit*.

Le problème devient alors : quelles sont les limites de l'architecture ? Ces limites, on ne pourra évidemment les identifier en éludant la question et en assignant aux langages du projet un

³⁰⁵ BENJAMIN W., *Expérience et pauvreté*, *art. cit.*, p. 73-75.

³⁰⁶ AGAMBEN G., *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 20.

³⁰⁷ HEIDEGGER M., *Bâtir, Habiter, Penser*, *art. cit.*, p. 174.

pouvoir absolu sur la réalité. Il s'agit dès lors de retraverser entièrement les distances abyssales qui séparent le discours des architectes de l'histoire du développement métropolitain. Le sondage de cet écart requiert une attention exclusive à la définition des modalités réelles selon lesquelles on a pensé le projet architectural pendant toute l'ère industrielle. Car le regard historico-critique et le but théorique sont devenus indissociables : le premier, justement parce qu'il revient sur les racines de la technique architecturale contemporaine, permet à l'autre de se déployer lentement. À partir des itinéraires complexes dessinés par Tafuri et Dal Co, on entrevoit une *figure* renouvelée du faire architectural :

« *Différence et renoncement* – écrit Massimo Cacciari à propos du livre de 1976 – sont les deux points de vue à partir desquels les vicissitudes de l'architecture sont examinées. Ce qui est en cause, ce n'est pas tant son *histoire* que la difficulté qu'elle a à rendre évident le *Fragwürdiges* (ce qui mérite qu'on s'interroge) : son rapport fondamental avec le monde et les choses, sa destination. La référence à Heidegger devient alors nécessaire, parce qu'il a réfléchi à ce qui peut *mériter qu'on s'interroge* dans la situation actuelle de l'architecture. Qui plus est, la tournure qu'a pris sa réflexion rend impossibles ou inconcevables les Valeurs et les Buts dont cette architecture se nourrit. Ce ne sont pas les anciennes critiques, politiques, sociologiques ou esthétiques, qui toutes ont cherché à s'emparer de la dénomination *architecture contemporaine*, mais cette dénomination même qui est en cause. Pourquoi une architecture aujourd'hui³⁰⁸ ? »

Pourquoi une architecture aujourd'hui ? Comment peut-elle faire vivre les *différences* inconciliables entre les mille langages techniques qui strient le réel ? Par quel *renoncement* doit-elle se caractériser ? Avec ces questions, la recherche souterraine sur le projet que poursuit Tafuri depuis le début de sa trajectoire intellectuelle acquiert de nouvelles significations. Chez Heidegger, il reprend ce problème : un lien est-il possible entre *bâtir*, *habiter* et *penser* à l'époque contemporaine ? Mais si Heidegger s'intéressait à l'aspect *tectonique* de l'architecture, au fait qu'il s'agissait d'une forme de *production* fondamentalement capable d'*amener à la présence* l'essence *poétique* de l'habitat humain, cette voie semble *impossible* à Tafuri et Dal Co : « *Undichterisch wohnt der Mensch* – glose Cacciari – l'habiter-poétique n'est que la forme absente qui rend possible la critique de l'idéologie de la demeure, de ces prétentions indécentes que l'architecture affiche (et qui sont l'architecture même) parlant d'une conciliation de l'homme et du paysage, de l'homme et de la ville³⁰⁹ ». Tafuri et Dal Co invitent à briser tous les liens ingénus entre architecture et histoire, « logement et travail », « abri et nature » : l'architecture ne peut garantir aucune cohérence, aucune correspondance organique entre les mots et les choses. Au contraire : entre ces termes, il doit y avoir une « absence », un vide. L'espace d'une *différence*.

³⁰⁸ CACCIARI M., Eupalinos, *art. cit.*, p. 87.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 93.

Car seule la *différence* laisse de l'espace à l'habitat, à la nature, à l'histoire – ou du moins à leur possibilité. Seule une architecture qui ne se pense pas elle-même *nature*, qui ne prétend pas *faire l'histoire*, qui ne détermine pas l'*habitat humain* respecte la nature, l'histoire et la vie. De là, le second terme : celui de « renoncement ». Qui n'est jamais, chez Tafuri, renoncement au projet mais à l'approche totalisante – typique du cycle des avant-gardes – en vertu de laquelle « une technique se donne comme la synthèse d'une multiplicité³¹⁰ ». Une fois les ponts coupés avec la réalité, le langage de l'architecture doit « rester » langage et renoncer à toute *valeur* : ce n'est que dans ce *renoncement* que l'architecture peut retrouver la force de ses propres raisons et du destin qui est le sien.

C'est pour cela que l'histoire de Tafuri et Dal Co *critique* la « méprisable misère » d'une architecture qui, comme l'a écrit Cacciari, consommait exactement au même moment les prodromes de son tournant *postmoderne* en se cristallisant sur la scintillante tentative d'« orner nos déserts de formes traditionnelles ou de ruines archaïques, de maquiller l'artifice de nature et d'éternité l'étant, de tatouer poétiquement les fonctions de la technique et de sublimer les dures conventions des diverses politiques qui la composent³¹¹ ». Il en découle un regain d'intérêt pour la culture allemande du cycle pré-avant-gardiste, disons entre 1880 et 1920. Et la redécouverte d'œuvres et d'auteurs – comme Adolf Loos et Karl Kraus – qui se sont situés dans la tension irrésolue entre construction et poétique, entre architecture et langage. Une tension qui soustrait l'architecture aux flatteries de l'esthétique et du marché, un langage dans lequel « seuls les faits ont droit à la parole » :

« Au geste qui liquide l'art dans la reproductibilité de l'espace de la machine et à celui, absolument complémentaire, qui la sépare abstraitement du reproductible et qui pour cela réduit le langage à un Ornement, Loos oppose toute la dialectique comportement-compréhension [...] jusqu'au point où elle explose dans la *chance* révolutionnaire de l'œuvre d'art. [...] L'artiste, dit Kraus, amène ce qui ne sert à rien, découvre le nouveau. Mais pour faire cette découverte, il doit se frapper la tête contre le mur du langage, se retirer la tête en sang, *et cependant* essayer à nouveau. Cela contredit fondamentalement toute contemporanéité : non seulement parce que cela s'oppose à toute consolation mais, de manière bien plus essentielle, parce que cela implique une *traversée* de tout le langage, une participation intime à sa catastrophe³¹². »

³¹⁰ CALABRESE O., La tecnica delle avanguardie. Intervista a Manfredo Tafuri, dans *Casabella*, 463-464, 1980, p. 98.

³¹¹ CACCIARI M., Eupalinos, *art. cit.*, p. 96.

³¹² CACCIARI M., *Adolf Loos e il suo angelo. Das Andere e altri scritti*, Milan, Electa, 1981 (II éd. 2008), p. 62-63.

La cage magique des Five

Ce retour au *mur du langage* et donc à une critique qui, après avoir exacerbé la contradiction entre poétique et politique, s'intéresse à nouveau à la forme de l'œuvre architecturale, survient (comme l'a justement remarqué Marco Biraghi³¹³) au moment où Tafuri découvre le travail des *Five Architects*. Réfléchir sur les *Five* est pour l'historien l'occasion de reparcourir entièrement le trajet accompli et de se situer de manière polémique à l'orée de la récupération postmoderne des avant-gardes. 1977 : Officina edizioni imprime le catalogue *Five Architects* NY. Le texte qui introduit le volume, intitulé *Les bijoux indiscrets*, reprend une série de considérations faites ailleurs au cours des années précédentes³¹⁴. Le travail de la nouvelle école américaine est compassé au prisme de la question de la « transgression », entendue comme instrument pour sublimer les contradictions liées à la domination technique et scientifique du monde. L'historien est ainsi de nouveau amené à se confronter à Foucault, et en particulier à l'extraordinaire et curieux texte qu'il consacre, en 1963, à Georges Bataille³¹⁵.

Et ce n'est pas un hasard : dans ce texte, peut-être marginal par rapport au reste de sa production, Foucault expérimente une première stratégie théorique pour casser la cage de la récupération dialectique de l'acte de résistance. Comme cela a été écrit, la double entrave qui met en œuvre une sorte d'équivalence – ou de retournement permanent – entre exclusion et inclusion, entre bannissement et intégration, entre « altérité et figure du même³¹⁶ », est brisée, dans le texte sur Bataille, par une stratégie de pensée qui ressemble par beaucoup d'aspects à la théorie de la *limite* de Massimo Cacciari. « La transgression – écrit Foucault – est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité ». Ce peut être elle, l'expérience décisive pour notre culture « aussi enfouie dans son sol que l'a été naguère, pour la pensée dialectique, l'expérience de la contradiction³¹⁷ ».

Chez Bataille, Foucault trouve cet « éclair dans la nuit » qui brise la transitivité dialectique en refusant de dissoudre la parole dans le langage, l'intention dans l'acte, le projet dans l'œuvre, l'œuvre dans la série de sa reproductibilité. Il en découle, selon Judith Revel, « une philosophie de l'affirmation non positive » qui agit comme un antidote face au retour sur l'antagonisme et les contradictions que suppose la « structure inclusive et totalisante [...] caractéristique de l'épistémè

³¹³ BIRAGHI M., *Progetto di crisi*, op. cit., p. 158.

³¹⁴ TAFURI M., *European Graffiti. Five x Five = Twenty-five*, art. cit., et TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, op. cit., p. 357-371. Voir aussi TAFURI M., *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Giuseppe Terragni*, dans EISENMANN P., *Giuseppe Terragni. Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 273-294. Cf. OCKMAN J., *Venezia e New York*, dans *Casabella*, 619-620, 1995, p. 56-73.

³¹⁵ FOUCAULT M., Préface à la transgression, dans *Critique*, 195-196, 1963, p. 751-769, repris dans *Dit et écrits*, I, op. cit., p. 261-278.

³¹⁶ REVEL J., Bataille, dans *Dictionnaire Foucault*, op. cit., p. 139.

³¹⁷ FOUCAULT M., Préface à la transgression, art. cit., p. 264.

moderne³¹⁸ ». Mais à l'intérieur de quelles frontières cet exercice est-il permis ? La logique de la transgression, telle que Foucault la prend chez Bataille, considère un geste préliminaire : l'unidirectionnalité du regard – si caractéristique des métaphysiques modernes de la présence – se brise, la machine perspective s'interrompt. L'œil de l'artiste n'est plus simplement occupé à ordonner et à mesurer le monde, pas plus qu'il ne formalise l'espace, comme dans les *Ménines* de Velasquez, « en explicitant la tâche aveugle de la vision ». C'est au contraire ici le langage qui se penche sur lui-même et parcourt sa propre structure cognitive infondée. Aucun secret ne sera révélé, aucune scène nocturne, aucune position cachée. Mais se construit un espace *hétérotopique* qui fait voler en éclats tout privilège du sujet.

« L'œil révolté de Bataille – écrit Foucault – indique le moment où le langage arrivé à ses confins fait irruption hors de lui-même, explose et se conteste radicalement dans le rire, les larmes, les yeux bouleversés de l'extase, l'horreur muette et exorbitée du sacrifice et demeure ainsi à la limite de ce vide, parlant de lui-même dans un langage second où l'absence d'un sujet souverain dessine son vide essentiel et fracture sans répéter l'unité du discours³¹⁹ »

Ce geste autoréflexif met fin à la domination du point de fuite perspectif et valorise la surexposition pure du visible : un espace de juxtaposition entre des points conventionnellement déterminés qui structurent des objets, des œuvres ou des discours équivalents entre eux, complètement étrangers à tout privilège métaphysique. Sur cette structure de surface, se joue alors la danse des « passages à la limite » : machine anti-dialectique et autoréflexive, conventionnaliste et anti-subjective :

« Parce que justement – écrit Foucault –, la transgression n'est pas [...] triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être. Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence. [...] Peut-être n'est-elle rien d'autre que l'affirmation de [...] l'être de la différence³²⁰. »

Toutefois, comme cela a été justement observé³²¹, Foucault fait la preuve qu'il est parfaitement conscient des difficultés inhérentes à cette hypothèse : transgresser une limite signifie toujours, en même temps, la confirmer en tant que limite. C'est en particulier la nécessité de la séparation par rapport à l'univers de l'éthique et de la politique qui ne convainc pas

³¹⁸ REVEL J., Bataille, dans *Dictionnaire Foucault*, *op. cit.*, p. 139-140.

³¹⁹ FOUCAULT M., Préface à la transgression, *art. cit.*, p. 275, cité dans TAFURI M., Les bijoux indiscrets, *art. cit.*, p. 9.

³²⁰ *Ibid.*, p. 266.

³²¹ REVEL J., Bataille, dans *Dictionnaire Foucault*, *op. cit.*, p. 140.

Foucault : l'avènement de l'aporie dans l'auto-référence d'une « expérience pure » qui se pense « à partir d'elle et dans l'espace qu'elle dessine », dans « un langage circulaire qui renvoie à lui-même et se replie sur une mise en question de ses limites³²² ». Si bien que le philosophe cessera rapidement d'y faire référence, et adoptera par la suite une stratégie inverse, qui entend au contraire analyser la « plénitude de l'invention des formes de vie dans les mailles mêmes du pouvoir³²³ ». De manière assez similaire, Tafuri pense nécessaire de proposer une lecture *politique* de la question de la *transgression*. Une lecture explicitement construite pour contrer la « vague critique du concept de moderne » qui se trouve dans les « jeux rhétoriques de la fable postmoderne » et la tentative connexe « de faire de la grande métropole une scène pour l'explosion du ludique³²⁴ ».

« Ce qui m'intéressait – dit Tafuri – c'était d'examiner comment la transgression devient l'institution-pivot de notre temps. Pour être plus précis : cela m'intéressait d'analyser des segments d'histoire qui laissent assister à une « mise en discours » de la transgression. Car avec l'institution de la transgression, la transgression elle-même entre dans le quotidien, et donc, en quelque sorte, le cycle des avant-gardes s'achève. [...] Cela m'intéressait de regarder les avant-gardes au miroir des institutions qu'elles auraient voulu modifier ou dont elles auraient voulu prendre la place. [...] Souvenons-nous que les avant-gardes se proposaient toujours de changer la *totalité* d'un système institutionnel – non seulement dans la manière de voir la réalité mais aussi dans les comportements individuels ou collectifs. En partant des transformations survenues dans le champ des habitudes quotidiennes, elles se livrent à une tentative de *dominer* et d'*exorciser* la technique et ses formes. Ce qui me semble plutôt être le paradoxe de l'avant-garde, c'est précisément le résultat de tout cela, c'est-à-dire le moment des années 1960-70³²⁵. »

Annoncés par deux *maîtres* de l'école américaine, Louis Kahn et Bob Venturi – l'un promoteur d'« une école de mystiques sans religion à défendre » et l'autre d'une académie « de désenchantés sans valeurs à transgresser » – les *Five* marquent, selon Tafuri, le moment où, en brisant le rapport entre architecture et histoire, « une frange d'intellectuels dépaysés » s'enferment dans le « puits sans fonds de l'autonomie formelle » et font « de leur exil une patrie³²⁶ ». *Autoreflexivité et formalisme* sont donc les traits distinctifs du groupe d'architectes que Kenneth Frampton présente en 1969 au public new-yorkais. Une architecture qui se retourne sur elle-même puisqu'après avoir manipulé sans intervalle des « rêves d'institutions inexistantes » ou des

³²² FOUCAULT M., Préface à la transgression, *art. cit.*, p. 265 et 272.

³²³ REVEL J., Bataille, dans *Dictionnaire Foucault, op. cit.*, p. 140.

³²⁴ *Ibid.*, p. 101.

³²⁵ CALABRESE O., La tecnica delle avanguardie. Intervista a Manfredo Tafuri, dans *Casabella*, 463-464, 1980, p. 98.

³²⁶ TAFURI M., Les bijoux indiscrets, *art. cit.*, p. 8.

« cauchemars dominés par les icônes de la marchandisation cosmique », elle revient avec les *Five* à occuper l'« espace de la nostalgie » mais « sans aucun mysticisme³²⁷ ».

Les *événements ininterrompus* de John Hejduk, les *expériences dédoublées* de Michael Graves, la *distillation formelle* de Charles Gwathmey, la *mécanique des fonctions* de Richard Meier et les *architectures de carton* de Peter Eisenman apparaissent à Tafuri comme des « cellules occupées par des intellectuels qui ont conscience de leur vide, qui savent qu'ils sont en train de jouer et qui, en quelque sorte, veulent protéger ce jeu des bruits du dehors³²⁸ ». Il ne s'agit pourtant pas d'émettre un jugement mais de *comprendre* les *Five* comme modèle de l'architecture qui vient, pour questionner son éventuelle efficacité. Un travail qui se déroule tout entier dans l'espace pur de la transgression formelle peut-il restituer une architecture autonome ? Cette violation permanente des limites garantit-elle le dépassement de la crise que traverse l'architecture contemporaine depuis les avant-gardes historiques ? La transgression, dit Tafuri, justement parce qu'elle confirme toujours, comme l'a bien vu Foucault, la limite sur laquelle elle agit, est le contraire de la *critique* :

« L'œil des constructivistes – écrit-il – ou des artistes radicaux des la République de Weimar, considérait comme de son devoir de rester grand ouvert sur l'appareillage mécanique qui gouverne le monde, dans l'espoir de parvenir à guider ses mouvements. Mais en découvrant que, sur le *set* où l'on pensait pouvoir opérer indépendamment de toute influence extérieure, la mise en scène était dictée par des forces incontrôlables [...] *l'homme à la caméra* s'est transformé en *homme aux yeux mi-clos*, pour finir dans les limbes du somnambulisme, où l'action est encore telle, en dépit de la semi-conscience de celui qui agit³²⁹. »

La position polémique des *Five* à vis-à-vis de tout ce qui est issu du mouvement moderne participe de la tentative désespérée de retrouver, par la « pureté de la spécificité sémantique », la valeur « de l'architecture même³³⁰ ». C'est pourquoi *la stratégie théorique du groupe* – et en particulier celle de son âme spéculative, Peter Eisenman – vise à « exhiber le processus d'extranéisation de la forme, non plus seulement par rapport au réel mais par rapport à elle-même³³¹ ». Elle en acquiert l'image, corroborée par une critique qui aborde ses recherches hors de tout contexte, d'une architecture forgée dans la rigueur théorique et la froideur logico-mathématique. Une image que Tafuri entend bien mettre à mal en partant de la parfaite insertion du groupe sur le marché de l'art et de l'architecture contemporaine. Une manière, dit Tafuri, dont il est possible de déterminer « les origines et les résultats³³² ».

³²⁷ *Ibid.*, p. 9-11.

³²⁸ CALABRESE O., La tecnica delle avanguardia, *art. cit.*, p. 100.

³²⁹ TAFURI M., Les bijoux indiscrets, *art. cit.*, p. 9.

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibid.*, p. 15.

³³² *Ibid.*, p. 11.

C'est à cette fin qu'il évoque les propositions de *town design* – d'une exaspérante utopie – présentées par Eisenman et Graves à l'exposition *The New York City* et l'engagement de Richard Meier au sein de l'*Urban Development Corporation* – « l'établissement le plus progressiste dans le champ de la construction populaire dans l'État de New York » – pour conclure que le « cercle magique » du langage, dans lequel les *Five* enferment l'architecture semble en grande partie le fruit d'une profonde « désillusion³³³ ». Si ce n'est qu'ici, à la différence des avant-gardes historiques, le passage de l'utopie au projet est *interrompu*. On saute directement de l'utopie sociale à la désillusion *du langage*. L'alternative – encore ouverte au moins jusqu'à *Progetto e Utopia* – entre une architecture qui se condamne elle-même à être un instrument idéologique d'arrière-garde et le renouveau épistémologique de la discipline, semble ainsi définitivement dépassée.

Mais il convient maintenant de faire une précision : en dépit de la dureté de ses observations, Tafuri se consacre avec un intérêt sincère à l'étude des travaux du groupe particulièrement aux propositions émises par Peter Eisenman. Il s'agit, comme dans l'opposition Foucault-Bataille, d'une expérimentation théorique, de la vérification d'une hypothèse de travail qui est aussi la définition d'un territoire disciplinaire nouveau pour l'architecture. En témoignent les pages consacrées aux *Houses* d'Eisenman. Le langage de ces projets, remarque Tafuri, est brisé, dichotomique, rythmé par l'autocritique. Leurs éléments – essentiellement déterminés par une solide charpente théorique – ne sont pas caractérisés par un discours mais par « l'absence » de discours.

Eisenman, donc, propose à l'attention du critique la progressive exaltation d'un même « processus logique », dans lequel, comme l'a noté Mario Gandelsonas, « en paralysant la dimension sémantique, la dimension syntaxique prend un poids inusité ». Cette scission permet d'interrompre l'un des mécanismes typiques du système projectuel des avant-gardes, en renversant son histoire en une critique serrée des « utopies hypertechnologiques, du populisme et de la technocratie dominante dans l'architecture des années 1960³³⁴ ». Cet aspect intéresse Tafuri :

« Eisenman lui-même – écrit Tafuri – lie cette exaltation du projet logique pur dans l'élaboration de la forme à une critique de l'idéologie des avant-gardes historiques. [...] L'avant-garde, donc, comme idéologie de l'innovation continue : personne n'est plus que nous d'accord là dessus. Mais pour Eisenman, s'affranchir de l'idéologie signifie quelque chose de précis. Ce qu'il a appelé *architecture conceptuelle* devrait viser à mettre au premier plan les relations entre les objets plutôt que les objets eux-mêmes : mais ne revenons-nous pas ainsi à un théorème *princeps* des avant-gardes historiques³³⁵ ? »

³³³ *Ibid.*, p. 9.

³³⁴ GANDELSONAS M., Linguistic in architecture, dans *Casabella*, 374, 1971, p. 22 cité dans TAFURI M., Les bijoux indiscrets, *art. cit.*, p. 13.

³³⁵ TAFURI M., Les bijoux indiscrets, *art. cit.*, p. 13.

Voilà comment fonctionnent ensemble l'analyse et la critique : si d'une part, l'insistance sur la structure syntaxique et le renoncement à la dimension iconique permettent la critique des utopies formelles, ils autorisent de l'autre un effet paradoxal lié au choix de la référence historique : car avec les avant-gardes, la dimension sémantique, exclue en théorie, revient avec force. Mais la critique de Tafuri va au-delà : le problème pour l'historien est que l'annihilation du sémantisme, si elle n'a lieu que sur le plan syntaxique, signifie aussi l'« annihilation du pragmatisme³³⁶ ». Ainsi, le projet *ne se libère pas* de la crise du langage mais il s'y noie. Comme l'architecture, qui s'enferme dans des objets en apparence « parfaitement autonomes » mais qui sont marqués en réalité par la plus grande hétéronomie : des *bijoux*, justement, destinés à finir dans la galerie d'un quelconque *collectionneur*.

« Les cinq – écrit Tafuri – se dessinent un circuit précis : *l'architecture en tant que telle* ne peut se laisser aller à aucun populisme ; son commanditaire idéal est le collectionneur. Graves travaillera pour Rockefeller, en projetant non pas, comme Harrison & Abramovitz, d'explosives initiatives urbaines, mais plutôt une ville-sculpture. Là encore, c'est la nostalgie qui prévaut : le commanditaire idéal des *Five* est un nouveau Vicomte de Noailles ou une nouvelle Madame de Mandrot³³⁷. »

Et les tentatives exaspérées qu'Eisenman enchaîne pour approfondir son dessein ne libèrent pas davantage l'architecture : la recherche de la virtualité parfaite du projet, la lutte contre l'observateur, volontairement placé en position d'aliénation absolue, le renoncement à toute synthèse en matière de composition, la complète compromission des signifiés, font de l'architecte un simple « épigone de l'école de la méthode formelle », et invalident ses prétentions théoriques en le condamnant à une « contemplation hallucinée du signe³³⁸ ».

C'est pourquoi le travail d'Eisenman présente aux yeux de Tafuri un caractère ambigu. Intéressant lorsqu'il bloque « l'évocation de procédés typiques de l'avant-garde sur le seuil que l'avant-garde elle-même prétendait franchir » : en utilisant le langage de l'avant-garde comme matériel strictement formel, privé de tout signifié, l'architecte montre en effet « la limite » de « cette grande illusion³³⁹ ». Et pourtant finalement timide et fragile. Car dans la déconstruction du formalisme, le projet devrait être exposé dans la *praxis*, au-delà de la syntaxe logique, sur la série extralinguistique. Mais Eisenman, selon Tafuri, hésite et s'arrête :

« Le langage d'Eisenman – écrit Tafuri – codifie sa propre étroitesse : en excluant tout rapport avec le public fait de communication ou d'invitations à l'action, il postule un comportement capable de faire

³³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³³⁹ *Ibid.*, p. 16.

abstraction de la dimension *autre** qu'il crée. Aucune identification, là dedans, de la forme et de la vie. [...] L'impitoyable opération d'Eisenman consiste à reconnaître qu'il n'existe d'architecture qu'en dehors de la *praxis*, que le laboratoire syntaxique qu'évoquent des objets parfaitement circonscrits dans le dialogue des signes entre eux *n'admet pas d'intrus*. La présence de l'homme fait scandale : une fois pénétré dans ce laboratoire il ne pourra que détruire la *tonalité en suspens* en donnant matière à l'immatériel³⁴⁰. »

Que la vie ne soit pas soluble dans la forme est une bonne chose. Cependant, en refusant la confrontation avec l'*expérience*, l'architecture d'Eisenman se retourne en son contraire et glisse dans le frivole, le comique, ou le « magique³⁴¹ ». Plutôt que de sanctionner l'extranéation des codes modernes et avant-gardistes, poussés hors d'eux-mêmes, ces projets « reconsacrent » en réalité le langage même – ou du moins il redisent cette « nostalgie du fondement » qui brille par son absence même.

« Il faut chercher – écrit Tafuri – la référence lointaine à ce jeu de cache-cache avec la langue dans les années héroïques du Mouvement moderne. Avec un résultat. Qui est que ces façons de manipuler les matériaux linguistiques dénoncent un phénomène réel : et c'est que *la guerre est finie*. [...] Les langages des années 1920 et 30 étaient, d'une manière ou d'une autre, des *langages de bataille*. Comme toujours, dans l'aire expérimentale des néo-avant-gardes, ces langages de bataille se transforment aujourd'hui en *langages de plaisir*. La guerre est terminée, mais sur un échec et mat imposé par l'adversaire. Il ne reste plus qu'à décliner avec une affectueuse ironie, avec une nostalgie à peine dissimulée les couplets d'une [...] *Marseillaise sans Bastille à prendre*. [...] Au réveil, le monde des faits se chargera de rétablir l'impitoyable mur entre l'image de l'extranéation et la réalité de ses lois³⁴². »

L'architecture contemporaine est bien sûr un problème de langage, mais son équation reste impossible à résoudre si on ne se place pas au croisement entre les limites formelles et les séries extralinguistiques, entre les « images de l'extranéation » et la « réalité de son fonctionnement historique ». Ce que nous pouvons apprendre de cette architecture, c'est la définition exacte des frontières et des caractères de notre *expérience* contemporaine. Une expérience qui, Foucault l'a bien montré, parce qu'elle est inexorablement ancrée dans sa propre finitude – aucun Dieu, aucune métaphysique ne permettent plus en effet de la penser comme *illimitée* – a perdu tout caractère d'« intériorité » et de « souveraineté³⁴³ ».

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁴² *Ibid.*, p. 29-30.

³⁴³ FOUCAULT M., Préface à la transgression, *art. cit.*, p. 263.

La même critique apparaît en pointillé dans les pages que Tafuri consacre au rapport entre Eisenman et Terragni³⁴⁴. Quelle différence entre ces deux-là ? Ils sont tous deux conscients que « le langage ne s'invente pas mais plutôt se transforme » et ils se livrent tous deux en effet « en détachant inexorablement les noms des choses » aux plus impitoyables « manipulations ». Tous deux exhibent des projets où « l'annihilation totale de tout dialogue entre les formes » met en évidence des « antithèses » inconciliables dans des objets qui fonctionnent comme « une syntaxe qui donne à voir sa propre transformation ». Et encore : chez l'un comme chez l'autre, la temporalité est annulée et le renvoi à des formes primaires ou à des éléments grammaticaux se donne comme un travail sur « des signifiants arbitrairement liés à des signifiés³⁴⁵ ».

Pourtant, Eisenman travaille encore sur « le langage » tandis que Terragni ne s'intéresse qu'à « la langue » – un espace *donné* à l'intérieur duquel il intervient pour « partager, séparer, couper les liens³⁴⁶ ». Le *Palazzo del Littorio* projeté pour Rome en 1934, le *Novocomum*, le *Danteum* valent, selon l'historien, en tant que « paroles » qui « coupent et brisent l'ordre du discours ». En aucun cas le langage n'est pour Terragni un problème mais c'est pourquoi il trouve le courage de procéder par « paroles pleines ». Il en va différemment d'Eisenman, qui sombre par conséquent dans une paradoxale nostalgie : « paradoxale, dit Tafuri, parce que l'objet de son affection est un art qui bannit la nostalgie³⁴⁷ ». Il s'agit donc de deux solutions différentes au même problème : celui de l'innovation et de la transformation en architecture. Eisenman travaille par *transgressions* tandis que Terragni reste « obstinément à l'intérieur des *limites* qui créent les conditions de sens de la communication » et « assume jusqu'au bout les règles du jeu *donné* ». L'architecte de Côme sait que « beaucoup plus que l'éthique de la transgression, *par delà le bien et le mal* y a la septième proposition du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire³⁴⁸ ». C'est pourquoi Tafuri, en célébrant leur rencontre, *oppose* Terragni à Eisenman.

Les architectures de Terragni, dit-il, « posées au hasard sur le sol », sont des « fragments conceptuels » qui accentuent « le fait de n'avoir pas lieu, c'est-à-dire en réalité le fait de ne pas vouloir de lieu³⁴⁹ ». Parfaitement ancrées dans le tissu métropolitain, elles « ne veulent ni ne peuvent rien ajouter au contexte ». Chez Terragni la grande leçon de la *pensée négative* est au travail : aucune nostalgie n'habite ces architectures, aucune *allusion*. Rien que sagesse et science, pratique et projet. Le langage ne s'autorise aucune « tonalité en suspens », il n'est que *langue* – et

³⁴⁴ TAFURI M., Giuseppe Terragni : Subject and Mask, dans *Opposition*, 11, 1977, p. 1-25, tr. it. : Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Giuseppe Terragni, dans *Lotus*, 20, 1978, p. 5-31, repris dans EISENMAN P., *Giuseppe Terragni. Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 273-294.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 282-288.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 273.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 292.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 285.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 287.

tout à la fois son contraire : rigoureux *silence*. En se refusant à leur assigner des « significations supplémentaires », Terragni porte remède à ses dérisoires objets de l'expérience métropolitaine. Non pas parce qu'ils seraient séparés d'elle mais parce qu'au contraire en l'exposant au conflit avec « des boîtes magiques qui se refusent au dialogue³⁵⁰ », ils la mettent en évidence. « Bien sûr – commente Tafuri – la présence nouvelle modifie le contexte ; mais son retrait absolu et ébahi derrière le signe, décliné avec une ruse sourde, contraint le contexte à être ce qu'il est *et pas davantage*³⁵¹ ».

À l'inverse, les outils projectuels d'Eisenman – « la formalisation et la matérialisation du monde, dans une analogie avec la grammaire générative de Chomsky » – sont « des instruments de pouvoir qui « *reflètent* l'expérience métropolitaine ». Leur sujet unique est « la technique ». Eisenman le sait mais « en parle toujours et seulement par métaphores³⁵² ». D'un côté, il y a l'absence d'œuvre, l'enfermement dans le travail conceptuel, grammatologique, générateur de formes, nostalgiquement lié aux langages de bataille des années 1920 et 30. De l'autre, les *œuvres absentes*, l'*experimentum architecturae* – pourrait-on dire en paraphrasant Agamben – où ce dont on fait l'expérience, c'est l'architecture même. La scission entre langue et discours que montrent les architectures de Terragni permet l'ouverture de l'espace historique de la discontinuité et de la différence. Aucun cercle magique n'enferme les objets dans une autonomie absolue. Le *hiatus* entre projet et langage ouvre l'espace de l'expérience, de l'éthique, de la politique : c'est là que se situe l'architecture, la seule possible, irréprésentable « selon le modèle dominant dans notre culture, [...] comme un patrimoine de règles que chaque peuple transmettrait de génération en génération ; elle est plutôt la non-latence sans présumé que les hommes habitent toujours déjà et où, en parlant, ils respirent et se meuvent³⁵³ ».

La petite monnaie de l'actuel

Pour comprendre cette distinction subtile, il convient de la confronter avec les questions critiques qu'a posées, en 1989, Jacques Derrida à Peter Eisenman. Les rapports entre Eisenman et Derrida, liés surtout au travail commun sur le projet du Parc de la Villette à Paris, est connu et documenté. Ce qui a plus rarement été relevé, c'est la concordance des critiques qu'à plus de dix ans d'écart, Derrida et Tafuri ont adressées à Eisenman. Sur le plan philosophique, sur le plan de la théorie du projet ou sur le plan de l'histoire de l'architecture, c'est le même problème

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 286.

³⁵² *Ibid.*, p. 293.

³⁵³ AGAMBEN G., *Enfance et histoire, op. cit.*, p. 14.

épistémologique qui se pose : comment penser le projet après la crise de la métaphysique classique ? De manière significative, l'historien et le philosophe objectent à l'architecte que la *déconstruction* est toujours d'abord déconstruction du *logocentrisme* de la culture occidentale. Par conséquent, prétendre confiner la critique à l'intérieur d'une grammaire générative du projet ne peut qu'apparaître comme une opération « suspecte ».

Les analogies entre Derrida et Tafuri sont de ce point de vue surprenantes. Et même évidentes dans la lettre que Derrida adresse à Eisenman le 12 octobre 1989, à l'occasion du colloque organisé par J. Hillis Miller à l'Université de Californie, intitulé *Postmodernism and Beyond : Architecture as a Critical Art of Contemporary Culture*³⁵⁴, auquel le philosophe a décidé de ne pas participer. La lettre de Derrida s'articule autour de trois jeux sur les mots : le premier sur la question de *l'absence* – l'absence du philosophe au colloque et l'absence comme clé du discours d'Eisenman ; le second sur la question de la *ruine* – simulacre de la mémoire ; et le troisième sur la question du *verre* – matériel transparent ou surface sur laquelle l'habitant de la modernité est appelé à réfléchir et à se réfléchir.

La « référence cultivée » au concept d'*absence* « gêne » Derrida au moins autant qu'elle intrigue Tafuri, lequel, on l'a vu, considérait « la très grande rigueur de la charpente théorique » d'Eisenman comme le pendant de la totale « *absence* » qui domine son discours. Pourquoi, demande Derrida, cette allusion permanente à la « présence d'une absence » ? Cette référence négative permet non seulement de faire « l'économie de tant de ruses et de complications », mais elle encourage, pour qualifier son œuvre d'architecte, toute une insupportable série d'« idéologisations confusément judéo-transcendentes³⁵⁵ ». À ce stade, cependant, la distance qui sépare les deux approches se réduit considérablement et l'argument de Derrida devient très voisin de celui de Tafuri. L'architecture contemporaine – dit le philosophe – doit se confronter à la « dé-théologisation et à la dé-ontologisation » les plus radicales : ce n'est qu'à cette condition qu'il est possible de la penser *au dehors* ou *au-delà* de l'*épistémè* classique. Alors que l'opération d'Eisenman se borne au contraire à *mimer* le problème, en s'arrêtant à ses prémisses. D'où sa question ironique :

« Au risque de vous choquer : qu'il s'agisse de maisons, de musées ou de laboratoires de recherche universitaires, toutes ces grandes choses que vous construisez à travers le monde, qu'est-ce qui distingue votre espace architectural de celui du temple [...] ? Où aura été la rupture à cet égard, s'il en est, s'il y en eut

³⁵⁴ DERRIDA J., Barbaries et papiers de verre ou la petite monnaie de l'actuel. Lettre à un architecte américain (fragment), dans DERRIDA J., *Les Arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, Paris, La différence, 2015, p. 100-116.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

une, chez vous et chez d'autres architectes de ce temps avec lesquels vous vous sentiriez en bonne compagnie³⁵⁶ ? »

Question sarcastique et subtile, qui redouble la critique tafurienne et la confirme. Eisenman encore avant-gardiste, dit Tafuri, et *pour cela* encore au fond un architecte classique, renchérit Derrida. Ou du moins un architecte dont les œuvres fonctionnent encore selon l'image *canonique* du classique, signalée ici par l'allusion au *temple*. Et il ajoute : « il est vrai que pour moi, c'était plus facile, d'une certaine manière, je n'avais rien à en faire et n'aurais rien pu en faire, je veux dire, pour la Ville de Paris ou pour la Villette, vous voyez ce que je veux dire³⁵⁷ ? » N'est-ce pas le même appel à la pragmatique, à *l'expérience*, auquel Tafuri renvoie Eisenman avec insistance et que Derrida reprend ici en distinguant le travail du philosophe de celui de l'architecte ? Pas simplement au sens de la distinction entre le travail *strictement théorique* du philosophe (ou de l'historien) et celui aussi inévitablement *pratique* de l'architecte : il s'agit plutôt de comprendre quelle *différence* introduit Derrida dans son rapport au « discours » et quelle *différence* introduit Eisenman à l'intérieur de l'« opération architecturale » – à supposer qu'il introduise une différence, ce dont il est permis, à ce stade, de *douter*.

Se référant ensuite à l'analyse benjaminienne du concept de *ruine* – matière sublime de la création baroque qui permet la *construction* d'une nouvelle totalité – Derrida interroge le rapport d'Eisenman à la mémoire : « diriez-vous que votre calcul de la mémoire n'est pas baroque en ce sens benjaminien, malgré quelques apparences³⁵⁸ ? ». On trouve cette référence au *Drame baroque allemand* également chez Tafuri lequel, sur les traces de Benjamin, aux *cadavériques* figures – les ruines, précisément – de l'allégorie baroque, oppose le souvenir (*Andenken*), pour marquer une distance sidérale par rapport au travail de l'architecte américain : « le souvenir – écrit Tafuri – n'est pas la mémoire, et s'il invoque le *temps intérieur* c'est pour en exorciser la puissance, pour permettre la rencontre avec le temps de travail rendu étranger à lui-même et déposé dans l'objet-marchandise³⁵⁹ ».

Enfin : le verre. C'est en s'appuyant sur un large extrait d'un texte de Walter Benjamin que Derrida fait exploser la *cage magique* de l'architecture d'Eisenman. Ce texte, *Expérience et pauvreté*, constitue aussi la référence de fond à l'aide de laquelle Tafuri tente de répondre à la question d'Heidegger : comment *bâtir* lorsqu'il est devenu impossible d'*habiter* ? Dans les deux cas, il s'agit d'ouvrir une déchirure gnoséologique ou historique à travers l'espace du temps et de la parole, de la visibilité et de l'architecture. Parole, temps, visibilité – une connexion vaste

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁵⁹ TAFURI M., *Il soggetto e la maschera*, *art. cit.*, p. 288.

et complexe dans l'histoire de l'architecture : « Je n'oserai pas même l'effleurer - dit Derrida - tant elle est énorme, mais je l'adresserai, cette question, sous la forme d'un seul mot, le vocable *verre* ». Qu'est-ce que montre ce « vieux mot » ? « Quoi du verre dans votre œuvre » ? « En quels termes parler du verre » ? En termes de technologie et de matériaux de construction ? Ou bien est-il question d'économie, de politique, d'urbanisme ? « Avant de vous laisser parler sur le verre, je rappelle un texte de Benjamin, *Expérience et pauvreté*, que vous connaissez sûrement³⁶⁰ ».

Derrida insiste particulièrement sur les pages consacrées à la *Glasmarchitektur* de Scheerbart que Benjamin regarde comme l'origine d'une longue histoire qui conduit, à travers Loos, jusqu'à Gropius et Le Corbusier. Une histoire de grands constructeurs, dit Benjamin, comme Descartes. Dans ces exemples, selon Derrida, « le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la possession³⁶¹ ». Dans la *Glasmarchitektur* se reflète par conséquent toute une culture, qui renvoie à un « nouveau milieu » destiné à changer « l'homme complètement ». Que pense Eisenman de cela ? Le partage-t-il ou le combat-il ? Ou bien entend-il – comme le suspecte Derrida – rester dans l'ambiguïté ?

«Ce texte de Benjamin – écrit Derrida – parle littéralement, vous le savez, de nouvelle pauvreté [...] irréductible aux catégorisations, aux classifications et aux localisations anciennes de la marginalité, de l'échelle sociale ou de la productivité : les bas revenus, le prolétariat comme classe, les chômeurs, les non-travailleurs qui ne sont même plus des non-travailleurs, etc. Il y va d'un nouveau concept de travail ou de non-travail. Et la nouvelle pauvreté, celle dont parle Benjamin, serait notre avenir, déjà notre présent. Déjà ce qui vient. [...] Je sais qu'il y a une actualité dont vous ne voudriez pas. Mais qu'est-ce qui rompt le mieux avec cette actualité ? Avec cette artefactualité, avec cette actualité que les médias confectionnent, filtrent, sélectionnent, qu'ils instituent à travers leur fibres optiques et surtout leurs écrans télévisuels³⁶² ? »

Derrida prend Eisenman à revers et le pousse à discuter des rapports entre architecture et pauvreté, entre architecture et *expérience* : c'est-à-dire des rapports « entre l'architecture et le capital, entre l'architecture et la guerre³⁶³ ». N'est-ce pas le même rappel que celui que Tafuri adresse à Eisenman, lorsqu'il préconise « au réveil de son somnambulisme », la dure « réalité de l'extranéation et de ses lois » ? Nulle théorie confinée dans la sphère de la transgression formelle ne peut répondre à cette question et il ne suffit pas non plus d'invoquer le *vide*, *l'absence*, *la négativité*. Eisenman s'attarde à jouer avec *la petite monnaie de l'actuel* lorsqu'il s'agit au contraire de casser le moderne – seul paysage qui enveloppe et comprend le *construire* contemporain. Tafuri comme Derrida entendent ainsi aborder la seule question essentielle : « celle du fondement, de ce

³⁶⁰ DERRIDA J., *Barbaries et papiers de verre*, *art. cit.*, p. 105-106.

³⁶¹ BENJAMIN W., *Expérience et pauvreté*, *art. cit.*, p. 73.

³⁶² DERRIDA J., *Barbaries et papiers de verre*, *art. cit.*, p. 108-109.

³⁶³ *Ibid.*, p. 110.

que vous faites au fond du fondement ou de la fondation dans votre dessein architectural ». Ce qui revient à répondre à la question de Benjamin : « qu'est ce que l'architecture aurait à voir et à faire avec l'expérience³⁶⁴ ? »

Le rasoir de Tafuri et Dal Co

Réponse à la même question, on la trouve dans le livre publiée par Tafuri avec Francesco Dal Co en 1976. *Architettura contemporanea* est un texte théorique qui analyse le rapport entre la culture et la division sociale du travail entre la fin du XIX^e siècle et nos jours. Le thème, évidemment général, trouve dans l'architecture un centre gnoseologique fort : une interrogation sur les contradictions entre architecture et processus d'industrialisation plus lourde de sens que les critiques philosophiques, sociologiques ou historiques. Car ces dernières se sont limitées à stigmatiser le fonctionnalisme ingénu, la réduction totalisante de l'espace de vie métropolitain ou le primat de la « lavabilité » et de « l'hygiène » qui stérilise les *choses*, indistinctement vouées à leur usage et à « l'échange marchand³⁶⁵ ». Mais ces « images de l'aliénation » paraissent bien *banales* par rapport à la tempête que soulève – un siècle durant – le débat des architectes, toujours à la fois pris dans l'étau de l'intégration technologique et nostalgiquement ouverts aux espérances de l'art, de la culture, de la liberté intellectuelle. L'ouvrage entend cependant tracer une « ligne de résistance », à mi-chemin entre la pure expression de l'intentionnalité poétique d'un auteur et, à l'opposé, le simple rouage d'une machine productive. Ainsi posé *en équilibre* entre la technique et la vie, l'art de construire raconte une histoire « inouïe »³⁶⁶.

Au fond, disent Tafuri et Dal Co, il s'agit « d'une restructuration du travail intellectuel confronté à l'évanouissement de l'intensité des significations des *objets* et au rôle nouveau qu'assument l'organisation de la sphère productive et la gestion de l'espace urbain³⁶⁷ ». Mais cette fois, la réflexion sur le travail intellectuel est passée au crible *de l'expérience* contemporaine : la question urbaine, le rapport entre maison, demeure et lieu, la question du projet, l'histoire des langages artistiques, deviennent ainsi l'occasion de débattre de « la *vérité* » de l'œuvre architecturale. La recherche se reconnaît donc dans l'héritage d'Adolf Loos: cet architecte qui se bornait à chercher une architecture *vraie*, disposé à courir le risque de laisser flotter dans *le vide* ses *paroles* et toutefois capable de comprendre que le dessin, l'image, ne sert à l'architecte que comme « langage pour parler aux ouvriers » et que « c'est ainsi que le poète s'exprime en caractères graphiques ». *Ainsi*: dans la rencontre avec le travail concret, vit l'architecture. *Ainsi* « en

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁶⁵ DAL CO F., *Teorie del moderno. Architettura e Germania 1880/1920*, Rome-Bari, Laterza, 1982, p. X.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 5.

tremblant comme un apprenti » l'architecte doit se rapprocher de « l'homme au tablier bleu ». Mais cela ne nous autorise pas à « vouloir faire un poète de tout enfant qui remporte le prix d'architecture³⁶⁸ »:

«Quand nous aurons compris - écrit Loos en 1910 - que l'art est en dehors de toute utilité [...] nous aurons enfin l'architecture de notre temps. L'artiste est son propre maître, l'architecte est le serviteur de la communauté. La confusion de l'art et des métiers a fait un tort immense à l'humanité tout entière. Car maintenant l'humanité ne sait plus ce qu'est l'art. En s'acharnant à poursuivre les artistes et à les domestiquer, elle paralyse leur effort. Elle les habitue à subir la loi de la majorité. Mais l'artiste n'a que faire de la majorité. Il n'y a pas de majorité dans son empire, qui est l'avenir³⁶⁹. »

Loos exprime l'impossibilité de concevoir l'architecture comme simple outil à disposition de l'artiste, et vice versa, l'art comme simple affaire de marché. Les pratiques contemporaines, a remarqué Francesco Dal Co ne semblent plus percevoir le poids de ces *paroles* : c'est pourquoi elle doivent être « nettoyées des incrustations qu'un récent et distrait usage a accumulé sur leurs surfaces³⁷⁰ ». C'est pourquoi il faut écrire cet essai théorique sur l'*Architettura contemporanea, come s'il s'agissait* d'une histoire : se souvenir des paroles dites et *inouïes* semble à Tafuri et Dal Co la seule façon possible d'ouvrir la porte étroite de l'agir libre, ou du moins responsable.

Dans ce contexte, l'implication réciproque entre *projet* et politique devrait désormais sembler évidente. Entendons-nous bien : les architectes qui seraient capables de saisir dans la réorganisation de la sphère productive et de l'espace urbain l'urgence du *projet* – son rapport avec l'habitat, sa tension avec les lieux à construire, l'impossible corrélation entre logement et métropole – ne sauraient bénéficier d'aucune *garantie de succès*. Cependant, au croisement entre « travail intellectuel et développement socio-économique », on trouve des relations innovantes, des ruptures, des conflits de premier intérêt, même si souvent « le terrain sur lequel naissent ces relation est semé de régressions nostalgiques et d'utopies dérisoires³⁷¹ ».

Il s'agit dès lors avant tout de faire se heurter des « histoires différentes », même comprises dans un large segment chronologique : « histoire des structures qui forment – sans architecture – l'environnement humain ; histoire des tentatives de gérer ces structures ; histoire des intellectuels qui, pour une telle gestion, ont essayé d'inventer des politiques et des méthodes ; histoire des nouveaux langages qui, une fois abandonnée l'espérance d'atteindre les Paroles absolues et définitives, essaient de définir l'espace de leur intervention³⁷² ». Dans une histoire ainsi

³⁶⁸ Loos A., *Paroles dans le vide*, Paris, Ivrea, p. 221-223.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 226.

³⁷⁰ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, Rome-Bari, Laterza, 1980, p. VI.

³⁷¹ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea, op. cit.*, p. 5.

³⁷² *Ibidem.*

faite, il va de soi qu'il serait non seulement inutile mais pratiquement impossible d'identifier *une* origine. La pluralité des directions qu'elle postule comporte une conséquence obligée : ses vicissitudes sont faites d'histoires *différentes* que *différentes* idéologies accompagnent. Seul un point reste fixe et oriente la recherche : on entend parler ici « non pas des *formes* de tout cela, mais de tout ce qu'elles dissimulent³⁷³ ».

Interroger l'architecture contemporaine, donc, en repoussant le formalisme qui domine sa culture : la forme n'est pas *le but* de l'architecture. *Renoncement* et *différence* : les deux aspects que relève Cacciari dans la tentative radicale de Tafuri et Dal Co prennent ici tout leur sens. En premier lieu, et en dépit de ce que l'on dit habituellement de Manfredo Tafuri, l'histoire est encore, comme toujours, ouverte. Mieux, elle est la possibilité même d'une ouverture problématique : « si notre recherche entend démontrer quelque chose, c'est justement l'impossibilité d'écrire, à un moment donné de l'histoire, le mot *fin*³⁷⁴ ». Le *renoncement* invoqué ici n'est donc jamais renoncement à *faire architecture* mais, comme l'a noté Canzian, « renoncement à la sécurité des savoirs, à l'empire du langage par lequel nous sommes parlés, au confort des règles disciplinaires par lesquelles nous sommes projetés³⁷⁵ ».

Et pourtant *les multiples débuts* évoqués par les auteurs sont toujours accompagnés d'une ombre inquiétante : un « prologue en négatif³⁷⁶ ». Une porte grande ouverte sur tout ce qu'*Architettura contemporanea* n'est pas, ou ne doit pas être. De quoi s'agit-il ? Il s'agit, disent Tafuri et Dal Co, d'une *aire stylistique*. On en déduit que l'architecture contemporaine ne pourra jamais (ou ne pourra plus) s'exprimer en un *style* homogène. Banal appel à la pluralité ? Bien au contraire : toute référence au style – que ce soit l'avant-gardisme le plus exacerbé, le retour à l'antique ou la leçon de tel ou tel maître – ne sera que mauvaise littérature et n'interrogera plus la discipline. Pourtant, de ce prologue en négatif il faut extraire, renverser et dé-sublimer le *problème* du projet contemporain. On comprend : *l'Art Nouveau*.

« Le mouvement de l'Art Nouveau – écrivent Tafuri et Dal Co –, dans toutes ses facettes et ses articulations européennes, n'est-il pas l'ultime grande tentative de la culture de la haute bourgeoisie pour bâtir son propre espace, dans une *koinè* présentée comme généralisable à toutes les situations et à toutes les classes sociales ? Les chefs d'œuvre de Victor Horta et de Paul Hankar à Bruxelles, les raréfactions linguistiques enveloppées d'inquiétude de Charles Rennie Mackintosh à Glasgow, les simplifications raffinées d'Otto Wagner et de Joseph Hoffmann à Vienne, la descente lyrique dans les profondeurs insondables de l'âme de Joseph Olbrich au sein de la Künstlerkolonie de Darmstadt, le symbolisme exténué de Klimt, l'équilibre entre abstraction et vitalisme de Henri van de Velde ou d'Hector Guimard, ne sont-ils pas – entre 1895 et 1914

³⁷³ *Ibid.*, p. 382.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, op. cit., p. 160.

³⁷⁶ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 5.

environ – l'ultime flambée hallucinante qui brûle irrémédiablement tout espoir de faire de la forme un instrument révélateur de vérités ultimes³⁷⁷ ? »

De ce prologue, il ne sera pas question dans *Architettura contemporanea*. Ce chemin n'a rien à dire sur le *problème* du projet d'aujourd'hui. Parce qu'il restitue – il tente désespérément de restituer – « de la sacralité aux formes ou aux objets », il ne parle que de la « fin mélancolique du temps intérieur », « de se compromettre avec la matière pour la transcender ». Voilà ce qu'est l'*Art Nouveau* : une impuissante « apologie des techniques, jamais la mise en projet de leur crise » ; une obscène allusion « à une totalité à reconquérir, à une plénitude de l'expérience à récupérer » ; une réactionnaire réconciliation du « bourgeois » avec son propre « intérieur » ; un indécent appel à un peuple devenu « communauté spirituelle des élus, régénérée par l'art » ; un masque, un ornement, un fragment urbain qui cache et dévalue les contradictions métropolitaines. « Adolf Loos – écrivent Tafuri et Dal Co – en montrera l'inactualité en se déchaînant contre Vienne, la *ville tatouée*³⁷⁸ ».

« Il s'agit de la dernière plage sur laquelle s'est ancrée la défense à outrance [...] d'une proiettation qui joigne au rachat de la signification, le rachat de la qualité du travail. Ultime éclat de la *Sehnsucht* romantique qui tente de [...] s'immerger comme provocation programmatique dans l'océan abstrait de la marchandisation [...] L'espace *privé* [...] tente d'absorber l'indétermination métropolitaine, en la sublimant dans un *Nervenkunst*, dans un art de la stimulation sensorielle. L'aristocratie de l'esprit joue ainsi sa dernière carte [...] dans la défense ultime de valeurs que l'industrialisme triomphant ne peut absorber qu'en les marginalisant. [...] Une attitude de résistance est implicite dans les atmosphères magiques et décadentes d'Olbrich, de Mackintosh et de Hoffmann : on résiste au flux monétaire qui submerge tout, en donnant à chaque chose le visage de son abstraction³⁷⁹. »

Voici pourquoi nous avons parlé de *prologue négatif*. Tourné vers l'arrière, il parle davantage de l'« épuisement d'un monde » que de l'expérience nouvelle à laquelle invite « notre mauvais présent ». Pourtant, on le verra, la *provocation programmatique*, la sacralisation de l'espace privé, la recherche de l'expérience *dans un intérieur*, les volutes de l'aristocratie de l'esprit et du populisme – toutes les manifestations de la *résistance* à l'univers abstrait de la marchandisation *sont au travail* dans les pages d'*Architettura contemporanea* comme autant de simulacres à effacer, de barrières à abattre. Ce sont des pièges qu'il faut déjouer, plus insidieux encore que les « utopies des grandes capitales européennes du premier XIX^e siècle » dont est traditionnellement issue l'historiographie architecturale, à la recherche de la « naissance de l'urbanisme moderne ». Alors : on ne *parlera* ni

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 7-11.

³⁷⁹ *Ibidem.*

de l'un ni de l'autre, parce que le livre essaie de définir la structure historique de l'architecture du futur – et donc de son projet. Les nouveaux horizons de l'architecture contemporaine doivent repartir au contraire de « prémisses beaucoup moins sublimes³⁸⁰ ».

La double éliision délivre le discours du poids de la tradition du moderne. Mieux : elle lui fait prendre position par avance *contre* les caractéristiques spécifiques à la recherche postmoderne, qui explosera peu de temps après. Plus de style, pas d'utopie : *des prémisses moins sublimes* – mais combien plus acérées – font poser le regard sur notre *mauvais présent*. Penchons-nous plus précisément sur deux trajectoires parmi toutes celles que contient le livre. On peut les voir comme les fils d'un rasoir à double tranchant qui prétend nettoyer aussi bien l'urbanisme que l'architecture de ce tout ce qu'ils sont devenus incapables de dire. Leurs objets fondamentaux sont la métropole et l'habitation – même s'ils sont complètement immergés dans un réseau pluristratifié d'infrastructures, de programmation économique, de puissances financières, d'intérêts de classe et d'échanges marchands.

Premier côté : quatre chapitres illustrent les origines possibles de l'urbanisme moderne en croisant l'expérience américaine et l'expérience européenne. Mieux : on va tenter de lire la seconde à la lumière de la première. Renversement singulier qui entend concéder d'autant moins d'espace au traditionnel cantique des utopies qu'il insiste davantage sur les expériences de « structures sans architecture ». Il y a bien peu de sublime en effet dans les pages consacrées à la conjonction entre le « développement économique et l'urbanisation à l'échelle territoriale » dans l'Amérique du milieu du XIX^e siècle. Pas d'utopie urbaine, pas de cité-jardin. Mais plutôt : « le développement du secteur ferroviaire », la constitution d'entreprises à la hauteur du capital monopolistique, « la conquête de la frontière » dessinent les rails d'acier et l'âme financière – mais aussi les équilibres politiques – des premières *Company towns* du Nouveau Monde, « réalisées exclusivement en fonction des usines³⁸¹ ».

Ce n'est donc pas Washington, mais des zones urbaines comme Lowell (1823) ou Pullman Town (1880) qui permettent d'éclairer le débat urbanistique européen. Voilà comment s'urbanise l'Amérique : dans des schémas rigides, reproductibles sans aucune variation, raccordés entre eux par des centaines de kilomètres de voies ferrées. C'est ainsi que se diffuse le « premier noyau d'un colossal processus d'exploitation, étendu à l'échelle régionale, et capable d'assurer des dividendes exceptionnels³⁸² ». Si c'est *cette expérience* qui est décisive, il n'est alors pas étonnant que Manfredo Tafuri ait toujours considéré Martin Wagner comme le plus important interprète de l'urbanisme rationaliste européen. L'intérêt que porte Tafuri à un architecte qui a si peu construit

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁸² *Ibidem.*

semblerait de prime abord corroborer la provocation de Teyssot : on aurait là un effet de sa passion pour le non-faire, ou pour des expériences mises à mal par les événements. Mais dans ce contexte, la référence prend une signification toute différente : elle sert de point de départ à une réévaluation des rapports entre l'architecture radicale et la métropole.

Wagner, architecte vaincu par l'histoire, donc. Mais, quand bien même il s'agirait d'un échec, sa grandeur ferait tout de même de l'ombre à tous les bredouillements qui lui succèderont. Parce que, pour Tafuri et Dal Co, Wagner a eu le courage de tenter le saut politique, en devenant *Stadtbaurat* de Berlin et en tissant des rapports étroits avec le Parti Social-démocrate allemand et les syndicats, et qu'il a eu l'intuition, en collaborant avec Bruno Taut à la réalisation des premiers *Siedlungen*, de la nécessité de dénouer le double lien qui rattachait le projet architectural aux évolutions formelles et stylistiques. Bref, il a su « se battre, de manière expérimentale pour une décisive *politisation de la technique*³⁸³ » :

« L'architecture - écrivent Tafuri et Dal Co - est une partie de la gestion publique des sols et des produits du bâtiment et elle se limite à révéler le processus d'agglomération des cellules-type. Le *renoncement* devient la *nouvelle richesse* éthique; le purisme rationaliste est appelé à lancer ses propres accusations contre l'éclectique métropole capitaliste [...]. En 1931, quittant le parti social-démocrate, Wagner se rend compte avec lucidité des problèmes nouveaux qu'induisent la concentration monopoliste du capital allemand et la décentralisation territoriale des centres industriels³⁸⁴. »

Conscient des limites du modèle de gestion urbaine social-démocrate, capable de pressentir l'inadéquation des « termes mêmes d'architecture et d'urbanisme » pour définir la responsabilité « technico-intellectuelle » absolument inédite que demande la métropole, Wagner parvient à faire l'expérience d'une *organicité* dont ne pourra se prévaloir aucune de celles qui suivront. L'architecture intervient sur l'ensemble du territoire, pas seulement sur des parties fractionnées comme des îles utopiques. C'est là qu'il rencontre le grand capital, les structures de production, d'échange, de distribution des ressources, les pouvoirs financiers. Et la simple exaltation de la puissance *publique* ne suffit pas non plus à définir les coordonnées du *projet* urbain : comme le montre en effet sa prise de position contre la priorité de l'État dans la loi d'urbanisme prussienne de 1923, « l'imprécision de la démocratie invoquée par Wagner n'est que l'indice d'insatisfaction à l'égard des limites congénitales de la démocratie de Weimar³⁸⁵ ».

Malgré les limites qui caractérisent les solutions concrètes qu'il propose, notamment dans les années 1930 – Tafuri en fait régulièrement l'analyse et la critique – il est le premier à avoir

³⁸³ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 247.

³⁸⁴ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 156.

³⁸⁵ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 268.

considéré complètement « la métropole comme une *entreprise*, comme une *machine de production*³⁸⁶ ». Si l'on veut ensuite comparer la dureté de ces expériences avec la reprise des poétiques plastiques à laquelle s'adonnera l'architecture rationnelle à partir des années 1950, on ne peut que constater ceci :

« La distance entre la reconquête de l'autonomie du langage et l'héritage d'un Martin Wagner [...] devient extrême, tandis que les problèmes posés par la réorganisation capitaliste de la structure de production introduisent de nouvelles thématiques et de véritables révolutions dans la structure du travail intellectuel. C'est cette dramatique dichotomie que devront affronter les générations qui reçoivent le difficile héritage de la *tradition du nouveau* des années 1950 jusqu'à nos jours³⁸⁷. »

De là découle le second côté du rasoir de Tafuri et Dal Co : pour emprunter la voie étroite qui éclaire *à la fois* sur les limites de la tradition du nouveau et sur les ouvertures dont cette histoire est porteuse, il faut se tourner vers ce « moderne qui précède les avant-gardes historiques ». C'est la question qui occupe le centre de l'ouvrage, en deux chapitres extrêmement denses qui pourtant résument une trajectoire intellectuelle longue de 20 ans. Selon les auteurs, dans le débat du *Werkbund* allemand, entre 1907 et le début des années 1920 – comme dans le classicisme sans avant-garde qui en découle – tous les motifs du « déclin du projet moderne » sont déjà visibles, tout comme sont déjà formés les courants essentiels à travers lesquels l'architecture articule « la crise du projet et la résistance dans le projet³⁸⁸ ». Il s'agit très exactement de cette aire des *indécis* que Tafuri avait définie dans *Teorie e Storia* comme l'alternative suspendue entre les magiciens et les chirurgiens : figures d'un projet demeuré dans une tension fragile entre technique et culture, qui met au travail le renvoi infini entre des polarités opposées. Un *milieu intellectuel* dont, par ailleurs, il n'est pas difficile de tracer la filiation jusqu'à Martin Wagner, et au-delà. C'est le débat du *Werkbund* qui va permettre de relire les héritages de Gropius, Le Corbusier et Mies, et de menacer l'obscène prétention des nouvelles internationales de l'utopie.

La structure théorique du livre tend ainsi – comme l'a noté ailleurs Francesco Dal Co – à signaler les erreurs et les grandeurs « d'un signe radicalement contraire à tout ce qui a été retenu comme emblématique du moderne » : non plus la fable du progrès, l'enthousiasme pour le développement industriel, les utopies technologiques ou fonctionnalistes, mais « l'extrême tentative de s'installer dans la contemporanéité dans une sourde œuvre de résistance³⁸⁹ ». Dans notre mauvais présent, toute la trajectoire des avant-gardes historiques et du rationalisme

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 282.

³⁸⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 321.

³⁸⁸ Cf. DAL CO F., *Teorie del moderno*, *op. cit.*, p. 9.

³⁸⁹ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, *op. cit.*, p. 4.

architectural semble marquée par une puissante intention critique. C'est plutôt la saison suivante qui sera apologétique : ce postmoderne qui, en prétendant libérer l'architecture, la réduit à un *souffle de voix*. On objectera : mais repartir de Muthesius, Tessenow, Behrens, Loos dans le conflit qui les oppose à van de Velde, Obrist et Poelzig, ne risque-t-il pas de dépolitiser le propos ? Quel rapport entre ces figures antiques et les prémisses *bien peu sublimes* – et pourtant extrêmement matérielles – dont on prétendait repartir ?

Au contraire, le rapport tient : parce que la tension entre *quantité* et *qualité*, qui est au centre des préoccupations du *Werkbund*, traduit en termes architecturaux l'interrogation sur le couple *beauté* et *puissance*. Les différentes positions qui se font jour dans le débat expriment toutes la nécessité d'établir des rapports *corrects* entre les expériences artistiques et les projets de modernisation politique liés à une « phase d'expansion des processus d'industrialisation³⁹⁰ ». Ce n'est pas un hasard si ce sont les politiques et les industriels, en première personne, qui prennent l'initiative de la constitution d'un centre de recherche et d'innovation sur l'artisanat et l'industrie. Aux côtés des noms des architectes, il faut donc toujours avoir à l'esprit les noms des représentants mitteleuropéens du monde financier et institutionnel : de Friedrich Naumann et Karl Schmidt aux frères Weber, jusqu'à Walter Rathenau et au-delà³⁹¹. C'est à cela et à rien d'autre que font écho la grande rigueur et l'ascétisme formel qui traversent le *Werkbund* : ce n'est absolument pas une *question de style*. Ce sont plutôt les caractéristiques d'une politique complexe de puissance qui tente désespérément de s'opposer aux processus de désagrégation propres à la société métropolitaine, en maintenant en suspens – et donc toujours ouverts – ses conflits et ses contradictions.

Habiter le moderne

Construire des lieux, habiter le moderne, inventer le projet : c'est par ces questions que s'exprime, dans le *Werkbund*, un rapport *ambigu* avec l'ère de la technique. Mais cette ambiguïté n'est-elle pas fructueuse ? La technique, comme problème théorico-philosophique, qui concerne la manière dont on habite le temps historique ; et comme question politique, inextricablement liée au débat politique de l'ère wilhelmienne. Voilà ce qu'est le *Werkbund* : beauté, recherche esthétique, tradition sont des *rouages* qui ne fonctionnent pas sans leurs contraires. Et même : c'est dans la claudication dichotomique entre quantité et qualité, technique et culture, puissance et

³⁹⁰ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 78.

³⁹¹ Cf. DAL CO F., *Teorie del moderno*, op. cit., p. 32-63 ; CACCIARI M., Sul problema dell'organizzazione, dans *Pensiero Negativo e razionalizzazione*, op. cit., p. 85-146 et CACCIARI M., *Walter Rathenau e il suo ambiente*, Bari, De Donato, 1979.

beauté, qu'il devient possible de repenser « un agir moral et tout à la fois politique³⁹² ». Bien sûr, il faut l'admettre, ni les utopies ni la nostalgie n'en sont absentes. Mais à leurs côtés demeure, oubliée par l'exégèse courante, l'option *tragique* du *renoncement* : la vision claire, écrit Dal Co, d'un « destin *épiméthéen* pour l'architecture³⁹³ ». L'architecture à l'époque industrielle a été beaucoup de choses : cauchemar dystopique, élan utopique, nostalgie, fanatisme technologique. Mais elle également a su être une discipline humble, capable de *résister* dans l'infinie distance qui sépare ses langages de la réalité.

Le projet et l'ère de la technique. Cette fondamentale prémisse heideggérienne marque le développement de l'analyse et pose le problème. Mais comme on l'a dit, on essaie plutôt ici de *répondre* à Heidegger :

« Comme la technique – écrit Dal Co – l'habitat place l'homme face au destin du dévoilement, montre la *mesure* qui souligne la distance par rapport au temps où le langage exprimait l'unité de la *poïesis* et de la *technè*, quand la terre pouvait s'unir aux éléments du *Geviert*. À présent, le danger qu'il faut affronter [...] met l'homme devant l'évidence de sa pauvreté – le danger, c'est cette évidence [...]. Il n'est plus permis à l'homme d'habiter poétiquement : l'habitat s'est séparé du *Geviert*, la technique de la *poïesis* [...]. L'apparition de cette différence, c'est donc là le défi qu'il faut relever, le danger contre lequel l'utopie du moderne s'organise comme résistance ultime dans la tentative désespérée de combler cette *distance*, de racheter cette *pauvreté*, de restaurer cette *harmonie* perdue. En cherchant pour l'habitat une forme extrême [...], l'expérience architecturale tente de recomposer un ultime et subtil entrelacs dans lequel êtreindre le passant métropolitain³⁹⁴. »

Vivre, habiter, construire dans cet écart, dans cette *différence*, en pensant une forme qui puisse la mesurer, tel est le défi du *Werkbund*. Il en découle deux options : le courant majoritaire, pris dans le tourbillon des avant-gardes ; et un *maigre ruisseau* qui pourtant « coule, en évitant les remous de la civilisation³⁹⁵ ». Si la tradition historiographique n'a su regarder que le premier, c'est bien à la lumière de l'histoire du second qu'il faut penser l'architecture contemporaine. La *majorité* des architectes a œuvré « dans la perspective de refonder l'organicité du projet, en tant qu'elle exprime recombinaison de la culture et de la civilisation ». Et pourtant, bien enracinées dans l'histoire du rationalisme, résistent des figures *minoritaires* qui ont su opposer aux tendances les plus généralisées un travail architectural qui se veut une « laborieuse recherche » sur les vérités qui « se conservent dans le fragment³⁹⁶ ». Traversons donc cette tension.

³⁹² DAL CO F., *Abitare nel moderno*, op. cit., p. 6.

³⁹³ *Ibid.*, p. 76 ; Cf., CACCIARI M., *Il potere che frena*, Milan, Adelphi, 2013.

³⁹⁴ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, op. cit., p. 33.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

En 1907, naît le *Deutscher Werkbund*. Contre l'inspiration originale d'Herman Muthesius (1861-1927), qui considérait « la simplicité, le côté pratique et l'habitabilité des maisons anglaises » comme les garanties d'une « sincérité formelle » qu'il convenait d'opposer à la « fausse bourgeoisie » – un purisme qui poussait l'association à travailler sur des « études d'uniformisation des types et de standardisation³⁹⁷ » – émerge rapidement une opposition traditionnaliste et néoromantique incarnée par Henri van de Velde, ou expressionniste avec Obrist et Poelzig. Mais la *pureté* invoquée par Muthesius – et à laquelle adhèrent également des figures comme Behrens, Bonatz, Bruno Paul, Bruno Taut, Walter Gropius ou Tessenow – était en vérité solidement ancrée dans une « origine théorique ». Purisme signifie également « abstraction » c'est-à-dire claire acception des conséquences induites par le capitalisme financier en expansion. Perception exacte de la métropole comme univers sans qualité : c'est dans *cet* espace uniquement, même s'il est encore fragile, que s'exprime la ligne de Muthesius, lequel accepte sans sourciller la décadence de tout habitat qui prétendrait encore se présenter comme *expérience*.

Sur la même ligne, Heinrich Tessenow donnera par la suite son interprétation dramatique de la nature fondamentalement dysharmonique et déracinée de l'habitat contemporain. Certes, il met au travail des valeurs *antécédentes* « à celles, positives, qui font leur apparition dans la civilisation des métropoles », mais il le fait, écrivent Tafuri et Dal Co, sans aucune *nostalgie* : « la tradition ne constitue pas une condition historique mais un objectif à conquérir ». Si bien que ce *poète dolent* n'hésite pas à « réduire la forme à la pure manifestation des gestes du travail artisanal³⁹⁸ ». Avec Tessenow, les « signes antiques », les « phrases essentielles » introduisent dans l'histoire de l'architecture moderne « un style négatif » qui s'oppose aussi bien aux utopies des avant-gardes qu'aux régressions réactionnaires : l'artisan distribue et compose les éléments d'un langage dépouillé, dépourvu de *durée*. Et pourtant, paradoxalement : « ce n'est que dans cette perspective – écrit Dal Co – que l'architecture contemporaine apparaît dotée d'une conscience historique, à l'acte de proportionner l'usage de ses outils et de son langage propres à l'état de nécessité et à la causalité des événements qui informent l'environnement inhospitalier de la *Grosstadt*³⁹⁹ ».

En se libérant de l'esthétique, l'architecture donne de l'espace à sa consistance historique. Tel est l'enseignement de Tessenow. Auguste Perret et Tony Garnier se situent sur la même ligne : épigones de ce *classicisme moderne* qui ne sublime pas les conflits de la métropole mais qui au contraire les exprime. Même si la « transcription architecturale de l'utopie classique du socialisme

³⁹⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 79.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 88.

³⁹⁹ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, *op. cit.*, p. 35.

humanitaire » de Garnier⁴⁰⁰ et les trames cartésiennes du ciment armé de Perret – « savant artisan qui oppose ses géométries contenues à la ville redondante de langages embrouillés » – resteront toujours menacées par le double écueil de la tradition des *Beaux Arts* : l'infinie tension de la forme vers le négatif ou le répétitif instinct *avant-garde*⁴⁰¹. Il en va différemment de « la personnalité la plus fascinante qui soit à l'œuvre dans le contexte du Werkbund » : Peter Behrens.

La critique ne s'est jamais privée, en parlant de Behrens, d'invoquer des modèles : le temple grec dans l'usine moderne, a-t-on souvent dit, et écrit. Et pourtant, selon Tafuri et Dal Co, la question est plus complexe. Dans le débat allemand, il est plutôt fait référence au « versant florentin de la Renaissance italienne », exalté par l'hagiographie comme l'antidote nécessaire à la grande culture bourgeoise pour éviter que l'activité intellectuelle ne soit écrasée par l'affairisme frénétique qui domine la métropole. Une référence solaire, donc, qui consolide une classe sociale, la protège contre les processus qu'elle-même produit, et la met en position de dominer son monde. Et il est incontestable qu'au moins à partir de 1908, Behrens se réfère à la « première Renaissance toscane », en citant Florence comme exemple éclatant et inégalé « de la synthèse entre le monde de la nature et celui de l'esprit⁴⁰² ».

Et pourtant, écrivent Tafuri et Dal Co, si dans l'*AEG Turbinefabrick*, la reconquête de la synthèse humaniste est résolument placée « sous le signe apollinien de l'organisation industrielle », ce qui, dans ce *rêve*, est mis en évidence, ce sont surtout les contrastes, comme le montre « l'apparition brutaliste d'éléments structuraux » et l'opposition « entre les grands portiques d'acier », « les pilastres portants » et « la nudité des surfaces vitrées ». Ce n'est dès lors pas un hasard si Behrens a su « saisir au plan théorique le sens nouveau de la concentration urbaine ». Tafuri et Dal Co lisent son intérêt pour les infrastructures et le système des transports – qu'il énonce au congrès du Werkbund en 1914 –, sa « lecture cinétique de la ville », l'hypothèse selon laquelle « l'uniformité de la typologie » est capable de « dominer l'informe métropolitain », comme le résultat du long débat sur la « métropole sans qualité⁴⁰³ » auquel – de Baudelaire à Benjamin, de Simmel à Weber, et jusqu'à Hilberseimer – faisaient écho les recherches de Massimo Cacciari⁴⁰⁴. Tout comme ce n'est pas un hasard si « l'agence de Behrens devient une étape obligée pour au moins trois des maîtres du mouvement moderne : Mies van der Rohe, La Corbusier et Walter Gropius⁴⁰⁵ ».

⁴⁰⁰ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea, op. cit.*, p. 94.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 94-96.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 82-86.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

L'intellectuel travaille immergé dans la mer d'équivalences de la métropole. C'est un thème du *Werkbund* comme ça le sera plus tard de l'avant-garde du mouvement moderne. Mais là où l'avant-garde *sublime* les conflits, le classicisme moderne *refuse* de mêler les formes de l'architecture avec le superflu de la civilisation – c'est à partir de là que Tafuri et Dal Co proposent de repenser l'héritage des maîtres de l'architecture radicale. Le voyage avant-gardiste dans la *transgression*, a écrit Dal Co, témoigne d'« une attention toujours plus résolue pour le politique⁴⁰⁶ ». Toutefois ce voyage se perd, comme l'a montré Tafuri dans la *Sfera e il Labirinto*, dans la recherche spasmodique d'« un langage capable de conférer une forme d'unité à la réalité [...], un langage qui permette d'établir une synthèse durable dans un univers de besoins diversement inconciliables et une traductibilité réciproque entre d'appareils sémantiques autrement incommunicables⁴⁰⁷ ». Mais n'est-ce pas là l'utopie de la forme que le constructivisme d'abord, puis l'architecture radicale avaient contribué à renverser ? N'est-ce pas là la *crise* que pressent Le Corbusier lorsqu'il va au-delà les utopies des avant-gardes ? L'architecture du XX^e siècle naît d'une dichotomie : entre forme et politique, langage et œuvre, sublimation et action.

Ce rappel résonne à chaque page de Tafuri. Œuvres, architectes, débats contemporains, critiques sont constamment ramenés à ces questions. Mais c'est dans *Architettura contemporanea* qu'apparaît le contrepoint auquel vont se heurter – et se briser – les espérances néo-avant-gardistes et les prémisses postmodernes. Répétons nous: c'est probablement dans le travail d'Adolf Loos que l'on trouve la « plus grande expression » de cette tension entre « avant-garde et renoncement au langage⁴⁰⁸ ». En guidant *discrètement* « l'évolution des coutumes », l'architecte combat « les excès de la consommation » et stigmatise « la grossièreté du *parvenu*^{*409} ». L'*habitat décent* des *maisons* de Loos prend alors la valeur d'un choix extrême qui renverse de l'intérieur « l'indifférence que tout, dans le système de la métropole, tend à homologuer⁴¹⁰ ». C'est par là que passe ce courant froid et abyssal de l'architecture *Mitteleuropa*, qui s'exprimera avec une précision cristalline dans la villa que conçoit Ludwig Wittgenstein pour sa sœur Gretl Margarethe, entre 1926 et 1928, en pleine *apocalypse viennoise*.

Le sérieux de la crise mitteleuropéenne contre les farces du débat *postmoderne*. Là se trouve l'enjeu. Massimo Cacciari, dans un célèbre article écrit à quatre mains avec Francesco Amendolagine, développera pour le compte de tout le groupe de l'IUAV l'analyse de cette dérivation : de Loos à Wittgenstein la crise du langage rationaliste revêt le caractère décisif de la

⁴⁰⁶ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰⁸ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁰⁹ DAL CO F., *Abitare nel moderno*, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹⁰ *Ibidem.*

négligence et découvre le pouvoir transgressif du « silence⁴¹¹ ». Ainsi Tafuri et Dal Co décrivent le *Café Nihilismus* projeté en 1899, comme les villas réalisées par les familles Steiner, Horner et Strasser à Vienne (1910-1919) comme de puissantes *paroles dans le vide*. Ce sont des paroles, cependant, qui marquent l'indépassable « différence entre les formes du langage et les formes de l'expérience », ramenant tout « acte superflu » à la « réalité de la division du travail et de l'industrie » :

« Si le langage – écrivent Tafuri et Dal Co – signifie la séparation, il subsume le concept de *limite*, il en est l'expression. Là où les arts appliqués entendent instaurer des *collaborations*, Loos établit l'existence théorique de barrières infranchissables, dont il ne *représentera* jamais la découverte. Son expérience ne sera jamais *une joyeuse expérience*, mais une méditation désespérée sur la *précarité* de tout langage [...]. Si Loos traite l'*extérieur* de ses habitations dans les langages indifférents de la *banalité*, toute autre est l'attention qu'il porte aux *intérieurs* : pas de continuité entre la vie de la maison et la vie qui s'écoule autour d'elle. Dans les espaces intérieur, Loos compose : une invention exquise de combinaisons spatiales et de compénétrations volumétriques, enrichie de matériaux raffinés qui se bornent à *faire montre* de leur spécificité⁴¹². »

Ne s'agit-il pas là précisément du problème qu'avait posé Benjamin dans *Expérience et pauvreté* ? Et ce problème n'est-il pas parfaitement représenté dans l'*exemplum* de l'architecture rationaliste ? « L'architecture fonctionnelle *en verre et acier* – écrit Cacciari – représente le programme de liquidation des conditions même *a priori* de l'expérience⁴¹³ ». Purement visible, l'existence même d'un *intérieur* est empêchée par les transparences qui révèlent les structures des édifices, des maisons et de la totalité de l'organisation urbaine. Loos tente de casser cette transitivité infinie du langage moderne. Et au-delà : la tension entre *intérieur* et *extérieur* implique la non univocité du langage architectural. La maison ne sera plus un « coffret à merveilles⁴¹⁴ ». De là vient sa violente critique du *Werkbund* et des *artistes des arts appliqués*. Là où ceux-là concilient les formes, lui trace des limites et des séparations ; là où ils sont en quête d'authenticités perdues, il théorise les conflits et les contradictions, et il en fait des matériaux pour le projet. Mais la polémique *anti-organique* et le refus de la *ville tatouée* doivent se mettre en parfaite correspondance avec les nécessités de l'habitant de la métropole : *l'extérieur ne trahit pas ce qui se rassemble à l'intérieur*, il est « la pure monnaie », il « doit fonctionner sans friction dans l'univers de la circulation et de l'échange⁴¹⁵ ». *Petite monnaie de l'actuel*. L'*intérieur* ne peut alors exister que comme espace *autre* – *das Andere*, c'est la devise de Loos – par rapport au calcul et à la sérialité de l'*extérieur*. Chez Loos, l'articulation entre les espaces est parfaitement bourgeoise, elle reflète leur destin au moins autant

⁴¹¹ CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, op. cit., p. 30.

⁴¹² TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 97-100.

⁴¹³ CACCIARI M., Intérieur et expérience, dans *Critique*, 452-453, 1985, p. 110.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

que la maison de style *Art Nouveau* reflète le *philistinisme* des *pauvres riches*. En ce sens, toujours selon Cacciari, les maisons de Loos sont « une attaque logico-philosophique contre la métropole » et ses rapports de production : « le fait artistique – écrit Cacciari – montre une limite, un conflit. Il ne le résout, ni ne le soulage. Au contraire, il définit l'espace dans lequel il peut surgir dans toutes ses tonalités, dans sa forme la plus complexe et tout à la fois la plus compréhensible, au-delà de tout style, tragiquement⁴¹⁶ ».

C'est sur cette même tension que travaillera Wittgenstein – qui fut un intime de Loos – dans sa maison sur la *Kundmannngasse* : en la dépassant résolument et en délivrant par là même la leçon de Loos de toute *torsion idéologique*. Aucun *style intérieur* ne peut compenser l'absence de *style extérieur*, une conclusion à laquelle, même de manière contradictoire, Loos lui-même était parvenu. Mais dans la villa du philosophe, « la limite de l'espace de la maison se construit inexorablement depuis l'intérieur, [...] elle est donnée par la substance même de son langage ». La puissance du *négatif* n'est pas un *autre* où se *retirer*, « pas plus qu'il n'est possible de sauver dans un *intérieur* les valeurs niées par le contexte métropolitain⁴¹⁷ ». Si les villas de Loos tournaient le dos à la métropole capitaliste, pour Wittgenstein, les puissances de l'abstraction financière traversent le *foyer* du citoyen bourgeois, le privant de toute protection et de tout abri, lui niant toute *demeure*. Indifférente au fait d'être vue ou habitée, la maison de Wittgenstein inverse définitivement la trajectoire du classicisme rationaliste : elle a pour substance fondamentale « la non expressivité de l'espace calculé du bâtiment⁴¹⁸ ».

La force de cette architecture réside dans le fait d'être purement œuvre, *érgon, en-ergheia*. La *seule présence* de la maison indique l'espace qui l'entoure et l'impossibilité, pour le langage architectural de le régler. « Mais ce langage – dit Cacciari – qui se construit en présence de cet infini n'est compréhensible qu'à sa lumière⁴¹⁹ ». L'infini métropolitain dans son abstraction maximale, l'infini de la circulation monétaire, l'ineffable et incommensurable déracinement produit par les puissances de la technique et de la science font de Wittgenstein un architecte *classique*. N'est-ce pas face au mystère démesuré du cosmos que prenaient sens les harmonies proportionnées de la pensée *more geometrico* des architectes de la Renaissance florentine ? N'est-ce pas parce qu'elles se brisent sur l'horizon de l'infini divin que prennent sens les proportions du Parthénon ?

Le classique, ici, n'a cependant rien de rhétorique : chez Loos, la maison tourne le dos à la rue et protège la composition intérieure du vacarme de l'extérieur. Le classique est *négation* du

⁴¹⁶ CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein, op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

moderne. Chez Wittgenstein au contraire, « le classique ne se donne que comme *silence* : il est parfaitement déshabité⁴²⁰ ». Dans les deux cas, le projet est conscience amère des limites du langage. *Architecture et expérience*, la question de Benjamin que Tafuri a opposée aux *bijoux indiscrets* de Peter Eisenman trouve ici une double réponse conflictuelle :

« Celui qui – écrit Georges Teyssot – n’intègre pas ses connaissances et son action à la société telle qu’elle est, à l’intérieur des rapports productifs existants, demeure un amateur, un dilettante qui patauge dans la créativité. Au contraire dans le travail assigné, contrôlé – qui a pour modèle l’activité politique et technique – il y a saleté et scorie, destruction de matière, critique de sa propre condition. À la pureté et à l’innocuité de l’art, s’oppose la force de destruction et de purification du maître qui s’assujettit. Dans ce passage aux résonnances proprement Nietzscheennes, Loos joue le rôle du messager inhumain – l’*Angelus Novus* de Klee – annonçant un humanisme plus réel [...]. L’*Oikos* de Wittgenstein est à la fois l’opposé et l’aboutissement-dépassement de la recherche architecturale loosienne [...]. L’aphorisme construit qu’est la maison de Wittgenstein [...] ne s’engage pas dans la bataille de l’ornement. La bataille est gagnée, le problème n’existe plus⁴²¹. »

À ce stade, deux considérations s’imposent. D’abord, et au risque de paraître répétitifs : il faut reparler de cette *unicité sans aura* sur laquelle Tafuri réfléchit depuis plusieurs années, en affranchissant la nature théorique du projet de toute concession au fétiche de la créativité. Car, comme l’a noté encore Georges Teyssot, dans le couple Loos-Wittgenstein, « en arrachant à la maison toute valeur, le projet se résout comme un théorème. Un théorème peut se répéter infiniment, mais c’est aussi un *unicum*, il ne varie jamais, il n’est pas sujet au *vécu*⁴²² ». Le surgissement de l’*unique issu de la série* dépend dès lors de l’*épaisseur théorique* de ces projets : expériences positives de *transgression*, internes et pourtant irréductibles au plus grand degré possible d’abstraction du langage. Pour les *grands viennois*, un langage *est critique* non pas en ce qu’il renvoie à une quelconque origine ineffable ou à d’utopiques fuites en avant, mais parce qu’il *montre* tout ce qui ne peut pas être pro-duit à l’intérieur de son réseau syntaxique. Reconnaitre cette *monstration*, telle est la vérité de la *transgression* : non pas *au-dehors*, jamais *au-delà* des règles du discours, elle « accompagne – comme l’a écrit Massimo Cacciari – inexorablement le dicible en tant que *différence par rapport à lui*⁴²³ ».

C’est peut-être de cela que Jacques Derrida aurait voulu entendre parler Eisenman, lorsqu’il susurrerait non sans provocation au magnétophone : *parlons du verre, comment en parler, quelle position a-t-il dans l’architecture ?* Comme le montrent en effet Tafuri et Dal Co, la *Glaskultur* d’un

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴²¹ TEYSSOT G., Loos, Kraus et Wittgenstein. Les grands viennois du langage, dans *Architecture d’aujourd’hui*, 186, 1976, p. XI-XII.

⁴²² *Ibid.*, p. XIII.

⁴²³ CACCIARI M., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milan, Adelphi, 1980 (2005), p. 137.

Bruno Taut ou d'un Paul Sheerbart a placée l'architecture face à son problème, en passant « du mysticisme à l'esthétique technologique, au langage des machines⁴²⁴ ». Mais ces architectures de verre tendaient à une transparente identification entre vérité et langage, en vertu de laquelle l'homme, maître prométhéen des techniques, dévoilait tous les secrets, manifestait tout intérieur, formalisait toute *enfance* – entendue ici comme chez Agamben au sens étymologique de ce qui ne possède pas encore la parole. Chez Loos au contraire, « le verre reflète et multiplie un intérieur, il ne communique pas » ; tandis que chez Wittgenstein – ou plus tard chez Mies – « la transparence naît de l'exacte conscience qu'il n'y a rien à y rassembler et donc rien à faire transparent⁴²⁵ ». Ainsi le *projet négatif* des grands viennois sait-il parler du verre et du rapport entre architecture et expérience :

« Le verre – écrit Cacciari – ne dit pas que cet intérieur est le lieu d'expériences, il n'emphatise pas l'espace qu'il embrasse [...] mais il ne le traduit pas non plus en langage – il contient plutôt son développement [...]. Le verre dilate l'intérieur dans une longue pause, dans un difficile attermolement. Dans cet attermolement, l'intérieur se reflète lui-même dans sa *différence* et laisse réfléchir sur un possible non encore advenu. Il est indécent de suivre à rebours le *non plus* de l'expérience, mais il est tout aussi indécent de décréter que tout désormais *est verre et acier*. Le possible ne se proclame pas plus qu'il ne libère mais il donne, peut-être, un sens au silence et recueille l'attente⁴²⁶. »

La laborieuse insécurité, le pessimisme motivé, l'enquête sur la nature des langages et des pratiques artistiques, la découverte des limites du projet, l'attention portée à la négation ouvrent au renoncement, au silence, à la différence comme *rhythmes* fondamentaux du projet. C'est en puisant dans ce *cône de tensions* qu'il faudra dès lors forcer la crise épistémologique de l'architecture contemporaine. Et c'est à partir de là qu'on ré-analysera les issues majeures du mouvement moderne, et en particulier les deux grandes figures du XX^e siècle architectural, Mies van der Rohe et Le Corbusier.

Figures du projet

Mais peut-on faire de Mies et de Le Corbusier deux représentants du *classique non avant-gardiste* ? C'est sans doute plus facile pour Mies dont le « dialogue idéal avec Schinkel » commence, comme on sait, à l'agence de Behrens et aboutit à « une mesure du langage qui est celle de la *concinnitas* », même s'il est parfaitement conscient que « le classique est tout à fait dépassé⁴²⁷ ». Mais on peut aussi dire de Le Corbusier, cet « irréductible prophète d'un monde

⁴²⁴ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 108.

⁴²⁵ CACCIARI M., *Dallo Steinhof*, op. cit., p. 127-128.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, op. cit., p. 128.

nouveau », que son passage par l'agence de Perret – puis, brièvement, par celle de Behrens – tout comme ses « rapports avec les milieux du *Werkbund* et avec Tessenow », ont été des expériences de formations essentielles. Le Corbusier, disent Tafuri et Dal Co, travaille un radicalisme formel qui plonge dans des « valeurs antiques⁴²⁸ », et instaure un « rapport poétique, allégorique, libérateur avec les cauchemars modernes [...] grâce un retour aux modèles classiques⁴²⁹ ». Mais là encore, il convient d'être précis.

Poser la question du classique dans l'architecture contemporaine signifie chercher dans le travail de Le Corbusier et Mies une forme de *demonstratio rationibus doctrinarum explicata* : ce qui intéresse ici, c'est la *vérité* du projet, *l'essence* de l'architecture⁴³⁰. Il faut dès lors lire le premier Le Corbusier comme un infatigable producteur d'opérations théoriques dans le mélange d'uniformisation et de technologie des premiers plans d'urbanisme : c'est ce que montrent le schéma pour la *Maison Dom-ino*, la « vocation de sincérité » qui « use à bon escient de la polémique de Loos contre l'ornement », le renversement de la reproductibilité technique de l'œuvre en poétique. Des opérations théoriques, donc, et non pas des images, des modèles, des prescriptions opératives. Comment concilier la poétique de l'architecte avec les nécessités de la condition urbaine contemporaine ? Telle est la question de Le Corbusier. Une question à laquelle on ne saurait répondre en ramenant à l'*urbanisme* l'intégralité de la leçon de l'architecte. Cette lecture n'a que trop longtemps dominé dans la critique et dans l'historiographie.

Dans un article fondamental, Tafuri replace la question du projet chez Le Corbusier dans le conflit entre *Machine et Mémoire*. On peut alors regarder *l'attico* sur les Champs Élysées, dessiné entre 1929 et 1931 pour Charles de Beistegui, comme *l'incipit* polémique d'un parcours tout au long duquel plus il intègre l'architecture dans la rationalisation capitaliste, plus il la détache du « spectacle de la métropole ». Dès ce moment, dit Tafuri, Le Corbusier semble moins faire preuve d'« une attitude de projection », que d'une position « d'attente » – « une poétique de l'écoute », dernière étape possible du « voyage à travers les dispositifs architecturaux et techniques ». On ne peut néanmoins comprendre ce voyage qu'à condition de prendre la complète mesure de sa difficulté théorique, de sa consistance culturelle, de l'infatigable procédé par essais et erreurs qui affecte aussi bien son activité de publication que son activité strictement professionnelle. Il est donc nécessaire de creuser dans ce que les écrits et les schémas urbains de Le Corbusier semblent *cacher*, en partant des *écarts* et des *contradictions* qu'ils présentent par rapport à ses projets particuliers. Car c'est exactement dans cet écart que se nichent les questions essentielles de son

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁴³⁰ CACCIARI M., Res Aedificatoria. Il « classico » di Mies van der Rohe, dans *Casabella*, 629, 1995, p. 3-8.

discours intellectuel : « suspensions, absences, attentes, peuplent cet espace vide et éclairent le sens des *objets à réaction poétique*⁴³¹ ».

Le Corbusier humaniste ? Le Corbusier classique ? Oui, mais d'un classicisme obscur, inconciliable avec les images pacifiées que nous présente la littérature. Bien loin des pathétiques renvois à des logiques *harmoniques*, dès le *Plan Obus* d'Alger, ce sont des « différences essentielles » que les rouages monumentaux de l'architecte tentent de « travailler⁴³² ». L'unité constitutive de la machine territoriale d'Alger, nous dit Tafuri, se *brise* en objets isolés, fragmentaires : Le Corbusier laisse parler la bataille, la tension, l'altérité. Les contradictions se succèdent : entre technique et nature, dans le déploiement du dispositif architectural le long du golfe et sur les promontoires ; entre architecture et histoire, dans l'écart qui marque la différence entre ce qui est construit et ce qui préexiste. Ce n'est pourtant que dans ces conflits que l'architecte peut laisser vivre le paysage, et faire surgir l'histoire :

« Alger – écrit Tafuri – est un endroit où s'exprime encore une civilisation autre [...]. La Casbah est l'écrin qui contient ce modèle d'existence qu'il convient de désigner aux colonisateurs comme *memento*. [...] Préservée avec soin, elle est insérée dans l'image de machine en parfait devenir qu'est le Plan Obus. De ce devenir elle est l'antithèse, nécessaire et rappelée. [...] La Casbah reste isolée, intouchée et intouchable [...]. Le *moderne* doit courir au-dessus de cette structure dont la langue ne peut être réduite à celle de la machine. [...] Le Corbusier insiste sur cette différence : la Casbah, dans son altérité absolue, ne peut être soumise à la logique des nouveaux signes qui s'enlacent convulsivement à l'échelle du territoire⁴³³. »

Entre la Casbah et le pont qui relie les structures urbaines projetées par l'architecte, ce qui compte, c'est le *vide*, la différence, l'intervalle. C'est aussi le cas à Marseille, dont l'*Unité d'habitation* doit être lue comme « la tesselle isolée d'une mosaïque », comme un fragment. Mais un fragment destiné à le rester, un *monument*, un édifice qui parle « d'un objectif qu'il ne peut pas atteindre » : le plein contrôle de l'univers métropolitain qui explose dans les sculptures isolées sur le toit de la machine. Tout comme enfin chez le dernier Le Corbusier, à Chandigarh, que l'historien lit comme un projet qui brise l'*équilibre* entre composition formelle et modification de l'organisation territoriale et urbaine, entre langage et développement capitaliste, entre texte et contexte. D'énormes sculptures se font face sans pause : « sa dernière architecture – écrit Tafuri – sera une *gigantomachie* où ce qui reste de certitudes affronte héroïquement les figures nées de l'écoute des langues indicibles⁴³⁴ ». Mais à bien y réfléchir, c'est tout le travail de l'architecte franco-suisse qui devrait être lu de ce cette manière : comme un face-à-face inépuisé avec les avant-gardes

⁴³¹ TAFURI M., *Machine et mémoire*, *art. cit.*, p. 460.

⁴³² *Ibid.*, p. 464-465.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 466.

historiques et avec l'art du XX^e siècle, sur le rôle et sur les instruments du travail intellectuel dans le développement capitaliste. Un face-à-face qui passe par différentes étapes et se conclut par un premier bilan. Bilan irrésolu, bien sûr, perdu dans le labyrinthe dialectique qui sépare les illusions des architectes du monde hanté de *Monsieur le Capital*.

Mais n'est-ce pas cette même langue *indicible* que parlent les *aphorismes* de Mies van der Rohe ? N'est-ce pas là que mène la leçon des grands viennois du Langage ? Un *latin* qui sait qu'il ne peut plus être « la langue de la *condition classique* » et rythme une composition faite « d'insolubles dichotomies⁴³⁵ ». Cette anti-théorie du classique imprègne la critique que Mies adresse aux avant-gardes – vouées à la conciliation, à la continuité, à la dialectique – et sa respectueuse aspiration au bon artisanat, à la connaissance des matériaux, à la « disparition de toute épithète » et à la « combinaison sévère des volumes ». N'est-ce pas dans le sillage de Le Corbusier – et même au-delà de sa *gigantomachie* – que les gratte-ciel de Mies réfléchissent sur la métropole *en s'en abstrayant* ? « Les vitrages de Mies – écrivent Tafuri et Dal Co – éloignent l'image de la ville. Ils lui soustraient un espace infinitésimal en créant des écrans impénétrables⁴³⁶ ».

« Mies construit le silence. Il proclame la banalité et l'isolement des signes. La construction se présente sous l'aspect purement schématique de sa propre nature technique. *Construction*, elle ne parle pas d'ordres formels ; l'adéquation totale au système de production est la seule garantie que la réduction du langage ne soit pas elle-même un style [...]. Exprimer la distance qui sépare la *nécessité* de l'architecture et ses aspirations du conditionnement auquel le marché et le goût la soumettent, sa tradition et sa vocation de son origine technique, tel sera l'objectif de Mies⁴³⁷. »

Parfaite adhésion au système productif et *distance* des nécessités de l'architecture par rapport aux conditionnements du marché et du goût : deux exigences opposées coexistent dans la recherche de Mies. Un parcours qui débouche sur une « pure dialectique du négatif » avec le *Pavillon de Barcelone* dont les différents matériaux entonnent un dialogue asymptotique : les marbres, les verres, l'onyx et les fins pilastres d'acier, « parlent des langues différentes » que seule coordonne la mince couverture blanche. Dans un coin de la piscine intérieure, seule la statue de Georg Kolbe fait appel à la mémoire d'une impossible harmonie. Cet *aphorisme* définit « avec une parfaite clarté les limites du langage », en indiquant « la raison des divisions » et en renonçant « à toute conciliation⁴³⁸ ». Mais, comme dans la maison de Wittgenstein, dans la *consistance* des architectures de Mies, dans leur *pure présence* – justice faite de toute illusion utopique et de toute avant-garde bruyante – « vit le devoir de la conscience⁴³⁹ ».

⁴³⁵ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, *op. cit.*, p. 128.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 128-129.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁴³⁹ TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto*, *op. cit.*, p. 338.

Comme l'a noté Massimo Cacciari⁴⁴⁰, Mies bouscule et renverse les termes théoriques du projet architectural : la forme n'est plus le but du projet : le projet n'est pas le résultat de l'agir intentionné du sujet qui dessine. Au contraire : *la forme* découle du « caractère inconditionné de la vérité », elle « présente », elle *porte à la présence* la vérité du *construire*. Le constructeur est au service de cette vérité, il la saisit, l'écoute, se la remémore, l'*imite*. « Construire, c'est atteindre le « point » où *ainsi*, liberté et loi se donnent dans leur originaire in-différence, c'est-à-dire où leur différence est toujours comprise et destituée⁴⁴¹ ». Voilà ce qu'est le classique : « *Mimesis* qui n'a absolument rien de reproductif-duplicatif [...] ne signifie pas servile et absurde tentative de redoubler l'idée, mais active-significative manière de se mettre à son service pour la représenter-manifester⁴⁴² ». Mais pour laisser de l'espace à cette idée, les ambitions artistiques de l'architecte, les impératifs esthétiques et les évolutions stylistiques doivent *se taire*. Dans le silence de l'artiste se manifeste le *beau* image du *vrai*, surgissement inattendu, non cherché, non produit, impensable effet collatéral d'un rigoureux exercice théorique qui sépare l'œuvre du cours vulgaire des événements et ainsi les comprend :

« Pour illustrer ce terme fondamental de Mies – écrit Cacciari – il faut y réfléchir de manière « classique ». *Beau* signifie ici [...] *Ordnung* – belle est l'œuvre qui est au service de la vie accomplie. Le beau est *kalon* : sa racine indique une idée de *santé* (*kalyas* en sanscrit signifie « sain »). Sain est l'organisme qui *peut* être là, résister à la vie en tant que flux de *modifications*, en tant que *movimentum*, et en cela témoigner de la vie [...]. L'œuvre belle ne sera que l'œuvre parfaitement informée par le vrai et donc solide sur son présupposé, telle qu'aucune mode, aucun *movimentum* ne pourront l'affecter⁴⁴³. »

Les projets de Mies, donc, altèrent toute tension vers la qualité : ses espaces s'en libèrent, brisent ses constrictions. La question qui habite les projets de Mies n'est pas *quoi* ? – dessiner, projeter, construire – mais *comment* ? « À la singularité bloquée de la qualité », l'architecte ne dicte pas une *forme* « mais des rapports, des rythmes, des relations ». Chaque élément, conçu pour lui-même et dans sa vérité intime, s'affranchit de tout but. L'architecte travaille sur les pauses autour desquelles s'accordent et entrent en conflit les différents *timbres* du construire : « cette eau, ce marbre, ce verre⁴⁴⁴ ». La poétique de Mies, donc, est *métrique*, « mesure réglée par des lois ; imitation de ces lois ; on ne construit pas en déviant des *métra* ; mais c'est là le point : ces *métra*

⁴⁴⁰ CACCIARI M., Res Aedificatoria. Il « classico » di Mies van der Rohe, *art. cit.*, p. 3-8.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

n'ont rien à voir avec la détermination abstraite d'un complexe de *nombres*. On ne construit pas, donc, avec des *arythmoi* mais avec des *rythmes*⁴⁴⁵ ».

Le classique n'a rien de commun avec la citation, avec l'évocation philologique d'un temps révolu, avec l'érudition. Il porte sur le rapport entre construction et technique, entre architecture et histoire ; il rappelle le *problème* et relance, au-delà de toutes les apparences, « l'actualité de la question sur le *Wesen des Bauens*⁴⁴⁶ ». Ses œuvres se situent dans le temps de la pauvreté, elles l'interrogent, elles le réfléchissent. Les canons, les règles, les normes ne sont plus que des éléments au *service* d'un *construire* indifférent aux flatteries de l'esthétique : un *faire* artisanal, justement. Mais un *faire* patiemment médité. L'architecte travaille par schèmes si universaux « qu'ils résistent à toute formalisation ». Briques et idées, acier et *pneuma*, technique et *esprit de provocation*. Seule une architecture libérée à la fois de la pure adhésion au temps historique et de l'instinct de fuite devant sa tragédie et ses conflits connaît cet antique savoir.

On se demande encore, pourtant : que reste-t-il, dans ce discours, de la critique politique ? Selon Cacciari (et cela vaut aussi pour Tafuri et Dal Co), l'âge de la technique – et la rationalisation capitaliste – sont pour Mies de simples *faits*. Les architectures y prennent place sans aucun *pathos*, c'est pourquoi elles ne sont plus des cathédrales ou des temples. Mais « c'est précisément le désenchantement total vis-à-vis de l'*ère nouvelle* qui fonde la critique impitoyable de toute *idolâtrie* [...] ; affirmer d'une situation qu'elle est un *fait* revient à en dire aussi le caractère hasardeux⁴⁴⁷ ». Le projet de Mies se compose alors de *signes* posés sur la *limite-frontière* qui *sépare* inexorablement les faits du présent et les valeurs de l'histoire. L'œuvre est la gardienne de cette différence dès lors que sa composition sait être une réflexion-résonance entre des instants singuliers.

C'est pourquoi Tafuri dira que le courant froid du rationalisme, qui va du *Werkbund*, en passant par Behrens, Loos et Wittgenstein, jusqu'à à Le Corbusier et Mies, *interroge* « les principes de la rationalité européenne » : la « totalité et la plénitude du sens », les fondements disciplinaires et l'« esprit de la loi » sont exposés à une terrible instabilité par ces esprits destructeurs qui pourtant, justement pour cela, trouveront le courage de *construire*. C'est avec ces références en tête que Tafuri entreprendra dans son dernier grand livre, sa *Ricerca del Rinascimento*⁴⁴⁸ : en déséquilibrant l'architecture contemporaine – d'un seul coup – à la fois vers l'avant et vers l'arrière. Vers l'arrière : dans la nécessité d'une *remémoration* qui rende le présent *inquiet* ; et vers l'avant : parce qu'il ne fait pas de la Renaissance « un fait acquis », ni l'objet d'« aucune

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ CACCIARI M., Nihilismo e progetto. Risposta alle risposte, dans *Casabella*, 489, 1983, p. 47.

⁴⁴⁸ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, Einaudi, 1992.

actualisation » mais l'occasion d'une question, toujours opiniâtrement adressée au « mauvais présent⁴⁴⁹ ». Le classique, c'est le *problème* du projet : comment construire dans une époque où les lois de la représentation ont volé en éclats ? Comment habiter un espace qui n'abrite ni ne veille plus sur plus aucune demeure ? Comment penser quand le savoir a perdu tout fondement indiscuté ?

Ces problèmes n'ont pas encore été résolus ; mais ils n'ont pas non plus été seulement effleurés par les ironies si sûres d'elles des néo-avant-gardes, confortablement retranchées dans le *boudoir* du pouvoir, ni par le *jeu des perles de verre* auquel semblaient condamnés les épigones du modernisme rationaliste⁴⁵⁰. Mais que signalent d'autre les études de Tafuri sur Sansovino⁴⁵¹, un architecte capable aussi bien de parler la langue « majeure » du plus riche *latin* pontifical que de se plier, arrivé dans la *prudente* Venise, à un dialecte lagunaire émacié et « minuscule » ? Bien sûr, dans le texte sur San Francesco della Vigna, Tafuri brosse le panorama d'un puissant conflit entre les architectes de l'époque, les pouvoirs politiques et les tendances culturelles et religieuses – en s'appuyant du reste sur une intuition de Wittkower, lequel avait le premier « attiré l'attention » sur le rôle singulier qu'avait joué, dans l'élaboration du projet de l'église, le mémorial théologique compilé par frate Francesco Zorzi, « figure fondamentale des inquiétudes qui animent la religiosité vénitienne du début du XVI^e siècle⁴⁵² ».

Mais l'observation historico-politique est ici nécessaire pour signaler les modalités spécifiques selon lesquelles s'articulent « la syntaxe et la technique », « le pouvoir de la forme » et la « contemplation de l'histoire ». À un moment où de telles correspondances semblent encore *pensables*, mais commencent toutefois à être mises en débat. De quoi parle, sinon de cela, le conflit entre l'humble fabrique sansovinienne et l'absolu, l'universel « impératif syntaxique » de Palladio, inscrit dans le contraste entre la façade de marbre et le corps de San Francesco della Vigna⁴⁵³ ? Et plus généralement, pourquoi Tafuri écrit-il *Venezia e il Rinascimento* si ce n'est pour signaler qu'en dépit de l'image heideggérienne de la Renaissance « époque de l'image du monde », finalement pacifiée et porteuse en cela d'une raison totalitaire, dans la Lagune, la *representatio* se diffracte en « affrontements et conflits fatals », qui précisément parce qu'ils sont « ouverts » autorisent « une prolifération d'hypothèses et de tentatives » mêlant indissolublement « décisions politiques, inquiétudes religieuses, arts, sciences, *res aedificatoria* » ? Il en résulte un classique très différent de

⁴⁴⁹ TAFURI M., *Passato irrisolto, inquieto presente*, dans *Casabella*, 585, 1991, p. 39-40, republicé dans *Ricerca del Rinascimento*.

⁴⁵⁰ Cf. TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, *op. cit.*, p. 323-372.

⁴⁵¹ TAFURI M., FOSCARI A., *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 4.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 81.

son image canonique, en rien tourné vers la pleine formalisation de l'existant mais pleinement capable au contraire de « résister dans son origine⁴⁵⁴ ».

C'est l'intersection entre *raison et doute*, entre *logos et krisis* que cherche Tafuri dans les pages qu'il consacre à la Renaissance. Ici naît l'architecture, la vraie architecture, dans cette paradoxale instabilité. Tout comme *ici* se définit le projet, son instance classique : non pas « un corps régi par des lois universelles » mais un difficile et laborieux « processus de constitution des normes » et de « production du sens » qui ne peut se produire, d'une fois sur l'autre, que dans le concret *operari* – immergé complètement dans l'histoire. Plusieurs conséquences à cela : en premier lieu, la normativité du projet architectural n'est pas dissociable des « concepts de transgression et de licence » et par conséquent des « limites » à l'intérieur desquelles « ils apparaissent comme tolérables⁴⁵⁵ ». Pour Tafuri, dans le projet classique, c'est « la transgression [qui] fonde la règle et non pas l'inverse⁴⁵⁶ ». Pourtant, remarque-t-il, ce n'est pas dans la « littérature artistique » que ce thème trouve sa concentration classique, mais dans *Le livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione. La *sprezzatura*, c'est le néologisme par lequel Castiglione définit le *moment de grâce* où il n'est plus possible de distinguer la norme de sa transgression : « l'instrument *princeps* de l'innovation – dit Tafuri – c'est la *transgression non affectée*⁴⁵⁷ ».

La *sprezzatura* déplace alors le problème du classique « sur le seuil qui sépare une conception fondée sur des lois divines et naturelles, d'une conception fonctionnelle du langage ». De ces présupposés dérive la critique tafurienne du concept de *maniérisme*⁴⁵⁸. Il n'y a jamais eu âge d'or des certitudes stylistiques – et il n'y a par conséquent pas eu d'époque de crises déchirantes des canons. Le problème de la Renaissance réside dans le fait permanent, risqué, de produire des projets à l'intérieur d'une forme épistémique totalement déterminée par des « règles de transformation ». La *sprezzatura* garantit ce subtil équilibre « entre la dissimulation et l'apparition » que l'on retrouve dans l'usage que fait Brunelleschi de l'histoire, dans les *dissimulations* d'Alberti, dans les *caprices* de Raphael ou dans les *licences* de Giulio Romano⁴⁵⁹. La question revêt toutefois une dimension théorique plus générale.

En effet, comme l'a noté Roberto Esposito⁴⁶⁰, le concept de *sprezzatura* abrite une composition singulière du rapport problématique entre idée et expérience, entre forme et faits, entre norme et événement. Les interprétations de la Renaissance sont essentiellement de deux

⁴⁵⁴ TAFURI M., *Venezia e il rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin, Einaudi, 1985, p. XVIII-XIX.

⁴⁵⁵ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento, op. cit.*, p. 5.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵⁸ Cf. STARACE F., Tafuri e l'architettura del manierismo, dans Di Marino O. (dir.), *Oltre la storia, op. cit.*, p. 78-91 ; et CONNORS J., Cultura del fittizio, dans *L'indice dei libri del mese*, 8-09-1992, p. 37-38.

⁴⁵⁹ Cf. SHERER D., Tafuri's Renaissance : Architecture, Representation, Transgression, dans *Assemblage*, 28, 1995, p. 34-45.

⁴⁶⁰ ESPOSITO R., Umanesimo e teologia : l'idea della tecnica nel *Cortegiano* di B. Castiglione, dans *Il Centauro*, 6, 1982, p. 18-51.

types : celles qui y voient le plein déploiement de l'esprit technique sur le monde et celles qui insistent sur son appartenance encore indéfinie à des cosmologies médiévales, incomparables avec le développement ultérieur du nihilisme scientifique ; on avance ici une hypothèse intermédiaire. Le projet de la Renaissance, en rabattant l'une sur l'autre les deux polarités de la dialectique entre technique et nature, travaille à trouver le langage artificiel en revendiquant le plus rigoureux *autocontrôle* comme une « poussée productive ». En d'autres termes, l'homme de la Renaissance, comprend l'appel réciproque de la technique et de la pensée : « l'idée constitue le seul espace de projection de la technique, et la technique le seul moyen de manifestation de l'idée⁴⁶¹ ».

Cela signifie toutefois qu'aucun de ces deux pôles ne peut prévaloir sur l'autre. Le *sens* des œuvres surgit plutôt *obliquement* de la rencontre productive de ces contraires. La *sprezzatura* est la sagesse qui permet de ne pas se perdre dans la dérive de la transgression et, dans le même temps, de ne pas se laisser enfermer dans le canon stylistique : « un effort pour masquer l'effort », dit Esposito, qui permet de voir dans la nature « le maximum d'artifice » et dans la technique « le maximum de la nature⁴⁶² ». Voilà le *classique* de Tafuri, voilà le *problème* qu'il pose à l'architecture contemporaine⁴⁶³ :

« Le Classique est le problème – écrit Canzian – qu'aucun « moderne » ne peut prétendre avoir dépassé, il suscite une interrogation permanente autour de ses réquisits : car il ne se présente ni comme la norme réconciliatrice complètement explicitée qui fonde notre discipline, ni comme un système théorique métaphysiquement fondé qu'il faudrait dépasser pour s'ouvrir à une « nouvelle rationalité » et à une nouvelle façon d'habiter ; mais comme une inaugurale tradition tectonique et constructive qui – tragiquement et de manière rien moins que réconciliée [...] – a déjà ouvert, à l'intérieur d'elle, depuis son apparition, toutes les interrogations fortes et radicales qui entourent le fondement du *construire*. C'est de cette conscience que vivent les expériences les plus élevées de l'architecture contemporaine [...]. C'est de cette conscience que se nourrit l'incessante interrogation théorique de l'architecture⁴⁶⁴ »

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, très rares seront les maîtres capables de penser le projet à ce niveau. Ce n'est évidemment pas le cas des néo-avant-gardes, ni des postmodernes. Et, à différence de certaines interprétations récentes du Travail de Tafuri ce n'est pas non plus le cas d'Aldo Rossi, auquel l'historien, pas par hasard, suggère ironiquement de « ne pas enseigner l'architecture pour rester cohérent avec son silence aussi fascinant que superflu⁴⁶⁵ ». Parce que si le courant minoritaire du modernisme classique a su réifier ses signes architecturaux, en les tenant

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Cf. dans *Casabella*, 619-620, 1995, BURNS H., Tafuri e il Rinascimento, p. 114-123 et MONEO J. R., La ricerca come lascito, p. 132-143 ; ainsi que MORRESI M., Il rinascimento di Tafuri, dans Di Marino O. (dir.), *Oltre la storia*, cit., p. 27-54.

⁴⁶⁴ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, op. cit., p. 171.

⁴⁶⁵ Tafuri M., *La Sfera e il Labirinto*, op. cit., p. 333.

fermement « en présence du réel », chez Aldo Rossi en revanche, « l'impératif catégorique de l'aliénation de la forme » sombre dans la « sacralité vidée » d'« emblèmes géométriques réduits à des spectres » : « à la recherche de l'essence de l'architecture – écrit Tafuri – il découvre que seule est dicible la limite de l'être-là⁴⁶⁶ ». Acquis critique fondamental, certes, mais sur lequel l'architecture ne sait pas travailler, au point de céder à la confusion ingénue entre « représentation de l'espace et espace de la représentation » qu'évoque « son petit théâtre métaphysique⁴⁶⁷ ». Rossi est encore esclave du sublime, de l'irresponsable, de l'infantile rêve de l'architecte comme poète.

Parmi les rares qui sauront éviter cet écueil, on compte l'artisanat aristocratique de Carlo Scarpa et les compositions ironiques de James Stirling. Tafuri définit le premier comme « un maître de l'époque byzantine qui a vécu par hasard au XX^e siècle et qui, par conséquent, fait usage d'écritures actuelles pour faire parler des vérités antiques » dans un langage « fait de césures et d'interruptions, dont les phrases musicales sont émaillées de pauses ». Les architectures de Scarpa sont des *icones du possible*, dit Tafuri, capables de mettre en discussion « les avenues à sens unique du mauvais moderne⁴⁶⁸ ». *Figures* « libérées des liens traditionnels, libres pour des lectures innovantes, images problématiques qui invitent à s'interroger sur leur sens⁴⁶⁹ ».

Des considérations analogues s'appliquent au travail de James Stirling, un architecte que Tafuri a voulu résolument arracher à l'usage qu'en avaient fait certaines hypothèses critiques postmodernes fondamentalement fascinées par son citationnisme :

« Ce que Stirling – dit Tafuri en octobre 1990 – était en réalité en train d'accomplir était le fruit d'une constatation : il y avait eu une bataille qui était désormais finie, mais le langage ou les langages qui avaient été des langages de bataille étaient les seuls à présent disponibles et ils allaient être utilisés indépendamment des batailles pour lesquelles ils avaient été forgés. Cela signifie que tout le langage du moderne doit être revu, c'est-à-dire revécu et critiqué pour ses prétentions utopiques et par conséquent contraint de parler de manière uniquement linguistique. Mais [...] ce qui intéressait, et intéresse Stirling, ce n'était pas de citer des formes mais plutôt de refaire l'expérience d'un processus [...] de l'art contemporain [...] celui de la distorsion formelle⁴⁷⁰. »

De nouveau, Stirling et Scarpa valent comme expériences. Ce qui intéresse Tafuri, ce sont tous les langages de la non-représentation, les systèmes régulés qui se transforment au fil de leur usage, les infractions à la stabilité de la discipline, les conjonctions de polarités contraires, les équilibres fragiles maintenus ensemble dans une « architecture sur le point de s'effondrer mais qui

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 332-333.

⁴⁶⁷ TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴⁶⁹ TAFURI M., *Il frammento, la figura, il gioco*. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana, dans DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa. Opera completa*, Milan, Electa, 1984, p. 79.

⁴⁷⁰ TAFURI M., ...e..., dans *Casabella*, 747, 2006, p. 69-77.

ne s'effondre pas⁴⁷¹ ». Voilà le remède amer que Tafuri prescrit à la culture architecturale contemporaine. Howard Burns a écrit que dans les références classiques, Tafuri cherchait une architecture qui « identifie sa fonction fondatrice dans le contexte d'un moment culturel et politique spécifique et dans son interaction avec les autres formes culturelles, par lesquelles elle n'est pas passivement déterminée⁴⁷² ». C'est sans doute vrai. Mais on pourrait aller au-delà : seule une architecture capable de participer à la transformation de ces formes culturelles dans lesquelles elle s'ancre mérite d'être encore mentionnée, étudiée, transmise. Ce n'est que dans cette transformation que consiste le *projet*.

Sur la couverture de l'édition italienne de *Ricerca del Rinascimento* figure l'œil ailé, qui était l'emblème de Leon Battista Alberti. La médaille porte également une question – *Quid Tum ?* – Et quoi ? Comme l'a remarqué Tafuri lui-même, la rapidité du coup d'œil, son « battement instantané » est donc interrompu par la « très longue pause » que requiert cette interrogation : des couples de contraires s'amoncellent autour de ce « mystérieux symbole⁴⁷³ ». Le même titre a été donné à la transcription de l'oraison funèbre que Massimo Cacciari a adressée à l'ami disparu le 25 février 1994 à l'IUAV :

« *Quid tum*, et quoi ? – dit Cacciari – quant il nous faut être aussi vigilants, aussi *circumspecti* ? Que voyons-nous alors, amis philologues, amis philosophes ? Peut-être que votre édifice cesse d'être un masque ? Qu'avez-vous trouvé dans votre veille interminable ? « Fouille jusqu'à l'extrême limite, déplace aussi les montagnes, sonde le fond des fleuves, porte à la lumière ce qui est caché » – mais le lieu de la sagesse, où est-il ? *Sapientia vero ubi invenitur*⁴⁷⁴ ? »

L'œil ailé est un symbole. Un symbole *classique*. Mais, dit Tafuri, « un grand symbole n'est vraiment tel que quand l'énigme qu'il renferme demeure lorsque nous avons fait tous les efforts pour le comprendre⁴⁷⁵ ». Le classique est cela : questionnement incessant, « amour pour ce qui nous interroge et nous met en question, *pivot* de nos inquiétudes⁴⁷⁶ ». C'est cela, alors, que doit être le projet architectural. Ou il ne sera plus, à proprement parler *architecture*. À la recherche d'un *faire* capable de nous montrer « tous les rythmes de notre mauvais présent – la pauvreté et la richesse l'oubli et le souvenir, l'ordre et l'instabilité, la grande forme et le fragment, la réflexion et l'ironie, le contexte et le dépaysement – Tafuri a défié ses contemporains. C'est à cela que sert le

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² BURNS H., *Il Rinascimento di Tafuri*, *art. cit.*, p. 118.

⁴⁷³ TAFURI M., *Le Intervoenaes albertiane. Il motto Quid Tum*, Venise, Palazzo Badoer, 7 janvier 1993, publié par *les anciens étudiants de Manfredo Tafuri* à l'IUAV en février 2014.

⁴⁷⁴ CACCIARI M., « *Quid Tum ?* », dans Di Marino O. (dir.), *Oltre la storia*, *cit.*, p. 70.

⁴⁷⁵ TAFURI M., *Le Intervoenaes albertiane. Il motto Quid Tum*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷⁶ CACCIARI M., « *Quid Tum ?* », *art. cit.*, p. 70.

« sévère rappel à la chose » – « *de re aedificatoria*⁴⁷⁷ » – que Tafuri oppose à la culture architecturale internationale. Question intempestive. Provocation de l'ultime muse moderne. Ou peut-être plus exactement irremplaçable *prémisse gnoséologique* pour toute architecture future.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

CONCLUSION: RENVERSER TAFURI

CONCLUSION

Renverser Tafuri

Interminable analyse

Dans les pages précédentes, j'ai tenté de présenter au lecteur une cartographie philosophique à l'intérieur de laquelle situer le travail de Tafuri. Tout au long de ce parcours, de nombreuses failles théoriques, ainsi que des renversements, des interruptions et des discontinuités, ont accompagné la lente constitution d'un thème unitaire, constamment présent et connecté aux aventures de la raison occidentale : le projet d'architecture. Selon Tafuri, les formes de la raison et les formes de l'action, la connaissance et la critique, les ordres du discours et le relief historique forment les polarités à l'intérieur desquelles il est possible de conduire une analyse bien fondée de l'histoire de l'architecture rationnelle. Une analyse que notre historien a cependant qualifiée comme étant *interminable*, et qui, de ce fait, comporte l'impossibilité de figer une conclusion univoque. Mais il est d'autant plus vrai que la constante critique « des pratiques signifiantes » à laquelle l'historien a consacré son existence toute entière, ne vaut rien si elle ne « se retourne pas également contre elle-même¹ ». Ceci démontre que le caractère de la recherche tafurienne ne nous empêche pas - bien au contraire, elle le prétend - de prendre position à son égard :

« Analyse et projet - écrit Tafuri - : deux pratiques sociales séparées et reliées par un pont pour l'instant artificiel. [...] Mais telle analyse, privée de limites, doit, pour entrer dans la pratique, se donner des frontières, au moins partielles et provisoires. Le travail historique, en d'autres termes, a l'obligation de se trahir consciemment : la page finale d'un essai ou d'une recherche est nécessaire, mais elle doit être interprétée comme une pause qui sous-entend des points de suspension. Par ailleurs, une pause est d'autant plus productive qu'elle est programmée² ».

Tafuri a inscrit au sein de sa recherche une série progressive d'instables compromis, même s'il n'a jamais cessé d'en soumettre le corps à diverses *entailles*. Un travail chirurgical, a-t-il plusieurs fois souligné, « dont les blessures ne doivent pas se cicatriser », car elles seules peuvent *interdire* aux « constructions historiques de se présenter comme vérités³ ». Il s'agit alors de

¹ TAFURI M., Le « projet » historique, dans *AMC*, 54-55, 1981, p. 143.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

travailler sur les *frontières provisoires* auxquelles est parvenu l'historien, afin d'en déplacer ultérieurement les signes et de permettre au discours de continuer. Avant tout, donc, résumons le mouvement dans sa globalité.

Durant les premières années soixante, en comparant divers cas assez singuliers et excentriques au couple Brunelleschi-Alberti dans un premier temps, à la furie de Piranèse par la suite, et à la parabole avant-gardiste pour finir, l'historien arrive à la conclusion que les langages de l'architecture rationnelle sont *infondés*. Cependant, ajoute-t-il, de tels langages ont eu une fonction - qui s'est révélée efficace et justifiée durant une longue période - au sein du développement de la société moderne. C'est autour de cette fonction que peut se construire une histoire, et donc une critique. A partir de la deuxième édition de *Teorie e Storia*, cette fonction sera qualifiée d'*idéologique*. En effet c'est à partir de la critique originaire des fondements du langage architectural, critique développée par Tafuri lors de la maturation de *Teorie e storia dell'architettura*, que la rencontre avec l'opéraïsme se produit. Le bistouri de cette première entaille est donc *politique*. Fait non indifférent : ce passage se fait au beau milieu de l'année 1968, lorsque, sur la base des soulèvements couvés tout au long de la décennie précédente, un long cycle de luttes et de mobilisations du prolétariat métropolitain se déclenche en Italie. Au fond, l'opéraïsme théorique peut être défini comme une grille herméneutique particulièrement efficace pour la lecture de ce cycle historico-politique : une saison très intense qui porte en soi, entre autres, une remise en examen radicale des formes du travail intellectuel du soi-disant néo-capitalisme. Et comme nous l'avons vu, c'est cette critique qui, élaborée au service des spécificités de l'architecture dans le cadre de *Contropiano*, sera ensuite reprise, une fois la revue fermée, par ce fulgurant *pamphlet* polémique que fut *Progetto e Utopia*.

Deux considérations sont à prendre en compte à propos de ce passage : l'inutilité d'imaginer une *architecture de classe* d'une part, et la nécessité qui en découle de procéder plutôt par une *critique de classe de l'architecture*. Deux considérations qui dépendent, chez le Tafuri de ces années-là, d'une sincère orientation matérialiste. Au fond, l'architecture, la culture et les arts sont *toujours marqués par une hégémonie de classe*. Plus précisément, elles sont des *fonctions spécifiques de l'apparat technico-scientifique de la classe dominante*. Ceci ne signifie pas qu'il faille laisser libre cours aux instincts vaguement anti-intellectuels, ou que l'on puisse se résigner à des positions contre-culturelles génériques. Bien au contraire, le travail de la critique consiste dans l'analyse historique, politiquement engagée certes, des fonctions et des rôles qui sont assignés aux divers secteurs du travail intellectuel, y compris l'architecture. Conséquence scientifique non indifférente : cette approche a eu un impact prodigieux dans l'évaluation du *framework* théorique par lequel les

réformes urbaines de la métropole industrielle étaient mises en place, surtout à partir de la crise des systèmes de planification social-démocratique.

Par conséquent, en appliquant cette méthode à l'histoire de l'architecture - ainsi qu'à ses *théories du projet* - Tafuri discerne dans le long cycle moderne une poussée progressive vouée à dépasser les fonctions idéologiques et formelles, dans le but d'une effective intervention dans la programmation du développement capitaliste. Le théâtre de ces processus est la gestion de la métropole traversée par maintes contradictions de classe et des dynamiques d'exploitation. Ce qui compte ici, est le passage d'une raison *théorico-linguistique* à une raison *pratico-projectuelle*. De ce fait, le projet d'architecture est toujours resitué au bord de la discipline, et devient enfin un *projet* directement *politique*. En somme, l'art se fait pratique, la forme se fait processus, l'idée devient un fait, le langage se charge d'une épaisseur éthique. Pour Tafuri, toute la lutte conduite par les avant-gardes historiques - puis accomplie par l'architecture radicale - est orientée dans cette direction. Le cubisme, le futurisme, le Dada, De Stijl, ainsi que le constructivisme soviétique indiquent clairement que le champ de bataille décisif pour l'art de construire se trouve dans l'« organisation de la production » - et donc pas dans la simple « configuration des objets ».

« L'exigence du contrôle programmé des nouvelles forces émanées de l'univers technologique - écrit Tafuri - se situe avec extrême clarté au sein des avant-gardes, qui découvrent tout de suite après de ne pas être capables de donner une forme concrète à cette instance de la Raison. Et c'est ici que l'architecture peut entrer en jeu, en absorbant et en dépassant toutes les instances des avant-gardes historiques⁴ ».

Cependant, le nouveau territoire du projet d'architecture - le rapport entre art et technique, projet et développement capitaliste - utopiquement repéré par les avant-gardes historiques, n'est pas du tout neutre. Traversé par les lois du développement capitaliste, il subit la *médiation idéologique* de la grande culture architecturale. Nous avons déjà consacré plusieurs pages à l'ambiguïté du terme, afin de souligner que c'était *l'efficience* de l'idéologie, qui intéressait l'historien, et non pas sa condamnation en tant que *fausse conscience*. Bref : *Progetto e Utopia* isole les *bornes* à l'intérieur desquelles, dans la pratique du projet d'architecture, l'idéologie de la planification a effectivement fonctionné. Tout le raisonnement rejoint un point crucial : la profonde réorganisation de la division du travail ne laisse plus aucun espace d'*autonomie* au travail intellectuel, de plus en plus prolétarisé. En entrant « dans l'horizon de la réorganisation de la production en général, l'architecture et l'urbanisme - écrit Tafuri - seront objets, et non sujets du Plan », car les « instances de classe » saisies dans leur *conflit* sont les sujets du Plan⁵. Ceci implique

⁴ TAFURI M., *Progetto e utopia*, op. cit., p. 90-91.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

l'affaïssement progressif de l'efficacité idéologique de l'architecture et du rôle de l'architecte comme *idéologue social*.

Pourtant, selon Tafuri « la culture architectonique n'est pas prête à accepter de telles conséquences ». Elle tente désespérément de résister à la prolétarianisation de sa fonction sociale. D'où l'effet politique général qui en dérive, et qui marque aussi bien l'aboutissement du débat urbaniste moderne, que les revendications exacerbées des architectes dans leur rôle de techniciens du développement. Ici, la rencontre entre critique du travail intellectuel, de type opéraïste, et discours architectural, se révèle véritablement efficace pour désencombrer le champ de tous ses faux problèmes :

« L'architecture moderne a marqué les voix de son propre destin en se faisant porteuse d'idéaux de rationalisation dont la classe ouvrière est investie seulement en deuxième instance, à l'intérieur d'une stratégie politique autonome. On pourra reconnaître l'inévitabilité historique de tel phénomène. Mais une fois reconnue comme telle, il n'est plus possible de cacher la réalité ultime qui rend inutilement angoissants les choix des architectes désespérément attachés aux idéologies disciplinaires⁶ ».

Et cependant, même dans ces pages amères, l'identification de résultats positifs répond toujours à la dureté de la critique. Tafuri dit que c'est à l'intérieur du discours idéologique de l'architecture rationnelle qu'il est possible de *préciser techniquement* le thème du projet : donc non plus des objets, mais des processus, non plus des formes, mais des rapports de production, non plus du travail intellectuel, mais du travail pleinement industriel. Mais alors, il faut se demander : « Que reste-t-il, dans une telle perspective, du rôle historiquement mené par l'architecture ? ». Répondre à cette question implique la nécessité d'une nouvelle méthode. Il faut avant tout « lire historiquement le parcours accompli », en situant les moments durant lesquels la discipline a su se confronter avec les « hauts niveaux atteints par la dynamique du développement ». Ensuite, il faut faire plonger la profession dans des « luttes concrètes » afin de rejoindre « une dimension spécifiquement politique⁷ ». Ce n'est qu'en procédant ainsi que, selon Tafuri, le problème du *projet* - qui est avant tout théorique, épistémologique - peut être ré-ouvert.

Comme nous avons pu le voir précédemment, Tafuri applique aux idéologies de la planification architecturale la critique du réformisme social-démocratique conduite sur *Contropiano* par Toni Negri dans un premier temps, puis par Massimo Cacciari, avec des conclusions cependant inversées. Que disaient donc ces analyses ? Le plan capitaliste est un dispositif critique, essentiellement *disharmonique* : il tend vers la recherche d'un équilibre *uniquement dans l'idéal*, car *concrètement* il fonctionne par déséquilibres dynamiques. L'histoire du développement capitaliste

⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁷ *Ibid.*, p. 167-169.

est l'histoire de la « crise de l'idéologie de l'équilibre » : « *idolum inagibile* » le définit Tafuri, à partir de l'articulation des premières « théories économiques postkeynésiennes » vouées à ancrer dans la « révolution technologique, de radicales mutations de la composition organique du capital⁸ ». Ceci implique que toutes les propositions urbanistes basées « sur la pacification du dispositif territorial » non seulement n'ont rien d'*alternatif*, mais sont destinées à se révéler anachroniques. Face à cette réalité, la culture du projet architectural entre en contradiction totale. L'on peut accepter cette évidence et mettre à jour les instruments disciplinaires, ou bien subir ses conséquences. Dans le deuxième cas « l'architecture comme idéologie du plan est dépassée par la réalité du Plan⁹ ».

Telle sentence tafurienne révèle une évidence : le projet d'architecture, à ses différentes échelles, se base traditionnellement sur des concepts eurythmiques, d'harmonie et de proportions, et il peut donc adopter, au mieux, une fonction d'arrière-garde, qui le condamne à rester inefficace sur le plan réel. « Le cycle tout entier de l'architecture moderne - écrit Tafuri - naît, se développe et entre en crise comme tentative grandiose - la dernière de la grande culture figurative bourgeoise - vouée à résoudre sur le plan de l'idéologie les déséquilibres, les contradictions et les retards typiques du développement productif¹⁰ ». Une tentative *grandiose* et *avortée*, dont il faut absorber tout l'héritage. Le rapport de Tafuri avec l'opéraïsme, se joue entièrement ici. Les limites idéologiques du rationalisme architectural sont toujours employées pour mettre en lumière les lignes de tendance cachées, les intuitions positives, la *force* contenue dans la longue histoire *savante* de l'architecture moderne. Car, comme le dit Tafuri, le néocapitalisme a encore besoin du *projet*, mais à condition qu'il excède la culture figurative et toute inspiration réformiste.

Voici pourquoi, dans *Progetto e Utopia*, le discours de l'architecture après la deuxième guerre mondiale, est défini comme « inexplicable » : le retour arrogant du formalisme, les élans utopiques, la « récupération du chaos », la « contemplation de l'angoisse », la « sublimation du désordre », le redécouverte hautaine - et mal placée - de sa propre « autonomie disciplinaire », aussi bien que les « pathétiques élancements éthiques » ou le repliement dans des « attitudes autodestructives névrosées » des différents protagonistes du débat architectural contemporain, ne sont, pour l'historien, rien d'autre que d'inutiles rhétoriques à travers lesquelles on tente de *masquer* le « renoncement à accomplir un rôle propulsif par rapport à la ville et aux structures de production¹¹ ». Dans les évolutions formelles des contemporains, dira Tafuri plus tard, on entend chanter « une Marseillaise sans Bastille à prendre », avec laquelle l'architecture s'apprête à

⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

⁹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 125-126.

traverser sa « longue nuit réactionnaire¹² ». Une musique ridicule et légère, même si elle est interprétée avec véhémence, qui empêche l'action consciente, aussi bien dans la spécificité architecturale, que plus en général sur le plan politique. Comment les architectes travaillent-ils, au sein de ces conditionnements, avec quels langages, selon quelles logiques ? Cette série de questions est décisive pour repenser le cadre épistémologique du projet.

Cependant, à cet égard, la recherche menée par l'IUAV semble s'interrompre brusquement. Aucune de ces lignes d'enquête n'est développée. Ceci dépend d'une part de la soudaine suspension du parcours opéraïste imposée par Mario Tronti à travers la thèse de l'autonomie du politique, et d'autre part, cela résulte, plus directement, de la décisive inflexion que Massimo Cacciari insère dans ce cadre. La *skepsis* nihiliste du philosophe produit une nouvelle entaille sur le corps épistémologique de la recherche tafurienne, qui se concentre maintenant principalement sur l'instabilité, la criticité, la contradiction aussi bien des langages de la raison, que des formes culturelles et des institutions politiques qui en dérivent. Mais plus cette *skepsis* s'approfondit, plus elle se transforme en science politique, science du langage, processus de formalisation. Ce renversement paradoxal résout la méthode de la critique de l'idéologie dans une analyse aporétique de la rationalisation capitaliste. On passe de Marx à Weber, de Nietzsche à Wittgenstein, alors que Benjamin est enseveli par l'ombre de Heidegger.

Comme nous l'avons vu, le groupe de *Contropiano*, en polémique contre Toni Negri et au beau milieu d'une saison turbulente de luttes ouvrières et métropolitaines, apprécie la crise du réformisme social-démocratique et souligne encore la rupture des dispositifs de planification eurhythmique, tout en élidant systématiquement les subjectivités sociales de l'horizon de la recherche. La *dimension politique* et le rapport avec les *instances de classe* évoquées dans *Progetto e Utopia*, aussi bien que dans la recherche sur les changements de ce secteur spécifique du travail intellectuel qu'est l'architecture, sont résolus au sein d'instances d'institutionnalisation qui épuisent entièrement l'espace de la politique. Le *sujet est le système*, écrit Cacciari, le système est *General Intellect* : un processus qui « ne comporte aucune libération du travail mais le comble de sa soumission¹³ ». Le seul espace de liberté se révèle dans la possibilité d'intégrer la structure bureaucratique, technique et scientifique qui gouverne ce système. Une méga-machine qui est elle-même *critique*, car consciente de sa propre conventionalité logique.

Dans un premier temps, on assiste à la tentative d'identifier les *usages alternatifs et verticaux* des contradictions que les nouvelles formes de production imposent au développement capitaliste. Mais d'ici peu, il apparaît évident qu'aucune modification significative des institutions capitalistes n'est praticable par ce chemin. Sans sujet il n'y a pas de critique possible. La

¹² TAFURI M., *Five Architects* N.Y., *op. cit.*, p. 29-30.

¹³ CACCIARI M., *Lavoro, valorizzazione, cervello sociale*, dans *Aut-Aut*, 145-146, 1975, p. 27

subversion des rapports de production que Tafuri, sous l'influence du Benjamin constructiviste, avait indiqué aux architectes en tant que terrain fondamental de travail, se révèle soudain extrêmement problématique. Mais d'autre part, la désagrégation qui atteint tout schéma rationnel de planification, suggère l'absence d'une quelconque validation pour cette rationalité technique qui semble pourtant dominer sans contrastes tout le territoire anthropologique, géographique et social. La ligne de la critique devient donc interne. C'est ainsi qu'une aporétique des structures épistémologiques de la science moderne prend corps, entièrement vouée à interrompre et freiner la scène catastrophique dessinée par le développement technologique, tout en contenant *les raisons du faire* à l'intérieur d'insurmontables *limites*. La dernière vérification du décours de la culture architecturale, que Tafuri met en place entre *Architettura Contemporanea* et *La Sfera e il Labirinto*, commence à partir d'ici.

« Les anciens questionnements - écrivent Tafuri et Dal Co - étaient : comment le langage architectonique peut-il émettre des hypothèses sur les destins collectifs ? Comment ce langage peut-il entrer en dialectique avec l'évolution de la pensée scientifique [...] ? Les nouveaux problèmes sont : quelle relation est possible entre le langage et les séries extralinguistiques ? Comment le langage peut-il devenir un instrument de valorisation économique ? [...] L'histoire que nous proposons de tracer [...] est l'histoire des nouveaux langages qui, une fois que l'espoir de rejoindre des Paroles absolues et définitives est abandonné, tentent de délimiter la région de leur propre intervention¹⁴ »

L'analyse revient à la case du langage et assume la tendance d'une théorie de la *transgression*. Se joue ici une confrontation avec le Foucault lecteur de Bataille et Blanchot. De toute évidence, le thème a une portée philosophique générale car il souligne implicitement la nécessité de sortir de la structure *totalisante* du *lògos* moderne. Toutefois Tafuri conteste, dans le sillage des études de Cacciari sur Wittgenstein, la possibilité de résoudre le problème dans la rupture continue des équilibres internes au jeu linguistique. Les limites du langage, dit Tafuri, *définissent* : dans un premier temps, elles définissent la possibilité même de la transgression formelle. Ainsi elle se résout dans la confirmation des frontières disciplinaires qu'elle tente pourtant de briser. Mais d'autre part : pourquoi l'architecture se circonscrirait-elle uniquement au champ de la représentation et de la figuration ? Il faut procéder au-delà de ce seuil : aussi bien par l'approfondissement de l'histoire critique de l'architecture que par l'identification d'une *autre* tradition à l'intérieur de *cette* histoire qui, en tant que *contemporaine*, est notre histoire actuelle. Le *problème du classique* émerge à cet égard comme le premier chapitre d'une œuvre à écrire : toujours vouée à la pratique architecturale, au projet saisi par un ensemble de relations entre pouvoir et

¹⁴ TAFURI M., DAL CO F., *Architettura Contemporanea*, op. cit., p. 5.

savoir, à la fois déterminées et déterminantes. Voici l'objet spécifique des grands derniers textes de Tafuri, *exclusivement* consacrés à la Renaissance, car fondamentalement tournés vers le présent.

Afin d'étayer cette première cartographie philosophique, de nouvelles recherches s'imposent. En effet, notre parcours se limite aux grands livres tafuriens : *Teorie e Storia*, *Progetto e Utopia*, *Architettura Contemporanea* et *La Sfera e il Labirinto*. Mais il faudrait vérifier le chantier parallèle que Tafuri a organisé pendant près de vingt ans, autour des *origines* de l'architecture rationnelle. Il ne s'agit pas ici de réitérer l'image des *deux Tafuri*, un Tafuri entièrement politique, intéressé par l'architecture contemporaine, et un autre, uniquement philologique, curieux exclusivement du passé. Une telle image, comme nous avons pu le montrer, a déjà assez résisté dans le débat historiographique. Bien au contraire, il faudrait pouvoir démontrer la complémentarité et le conflit que l'historien met en scène entre les origines et les développements de l'âge de la représentation - entre passé et présent - pour vérifier le balayage théorique proposé au sein de cette tension continue.

C'est sous le signe de la progressive et scandaleuse *découverte* des racines corrompues du langage rationaliste - qui survient avec *Teorie e Storia* - qu'il faudrait pouvoir relire les articles sur Michelangelo et Borromini, comme aussi bien ceux sur Vignole et sur la crise maniériste, publiés entre 1965 et 1968¹⁵. Et c'est à partir du canevas de la *critique de l'idéologie réformiste* qu'il faudrait relire le volume sur *Via Giulia*¹⁶, histoire d'une structure urbaine et de son double utopique : celui de la *renovatio imperii* incarnée par la *renovatio urbis* que Jules II décida de promouvoir à Rome. Alors que, aussi bien la recherche sur la Renaissance de la dernière période - et en particulier à travers l'interprétation de Leon Battista Alberti et de Jacopo Sansovino - que la radicale remise en question de la catégorie du *maniérisme* entreprise par Tafuri sur Raphaël, puis sur Jules Romain, devraient être revues dans un esprit inépuisable de confrontation avec la *question de la technique* et des *transgressions* du langage. Ici, le travail de vérification devrait subir d'ultérieures précisions, possibles grâce à l'éventuelle - et nous souhaitons prochaine - organisation et ouverture au public des archives de l'historien, conservées auprès de la bibliothèque de l'IUAV, mais qui sont encore aujourd'hui confisquées à cause d'une incompréhensible polémique d'héritage.

Un premier élément ressort de notre cartographie philosophique : le rapport de Manfredo Tafuri avec l'opéraïsme italien est déterminé par certains thèmes cruciaux : la structure disharmonique des cycles capitalistes, la critique de l'idéologie et la déconstruction du rôle et de la fonction des intellectuels. Bien que, en seconde instance, nous pouvons affirmer qu'il s'agissait

¹⁵ TAFURI M., La lezione di Michelangelo, *Comunità*, 126, 1965, p. 52-69; Borromini e l'esperienza della storia, *Comunità*, 129, 1965, p. 42-63; La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione, *Palatino*, 3-4/66, 1966; L'idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, IX, 1967, p. 369-384; Jacopo Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, IX, 1967, p. 385-398.

¹⁶ TAFURI M., SALERNO L., SPEZZAFERRO L. (dir.), *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500*, Rome, Staderini, 1973.

d'un rapport *marginal* : qui prend ici un sens spécifique, c'est-à-dire que ce rapport se situe effectivement sur la marge d'une césure qui s'est produite dans une telle expérience théorique et politique. En effet, c'est plutôt dans l'élaboration tourmentée de Cacciari de la *pensée de la crise* que Tafuri doit être situé. Elaboration qui toutefois, précisément car elle naît en contrechamp par rapport au paradigme précédent, reste en quelque mesure liée à ce paradigme, même si cela se produit par un effet de divergence. Comme nous l'avons vu, Tafuri développe à sa façon les thèmes du débat post-opéraïste à travers une réflexion qui, dans la spécificité de la critique architecturale, permet des avancées remarquables avant tout sur le plan théorique. Plus en général, il nous semble possible de démontrer que la traversée de la pensée de la crise, si nous ne tombons pas dans ses pièges, peut s'appliquer très utilement comme *prémisse gnoseologique*. Il me paraît que telle *prémisse* est en mesure d'agir sur trois problèmes théoriques de fond : comment écrire d'architecture ? Comment penser le projet futur ? Et quelle *forme de la raison*, le long cycle de l'architecture rationnelle nous livre-t-il ? C'est sur ces trois notes, malgré une transgression finale, que je souhaite conclure, et donc *suspendre* - ou *ré-ouvrir* - la recherche.

Ecrire d'architecture

Pour Tafuri, depuis ses débuts académiques, s'interroger sur l'« écriture de l'architecture » implique essentiellement un choix entre *la critique* et *l'histoire*. Certainement, choisir l'histoire ou choisir la critique - qu'elle soit de matrice esthétique, ou sémiotique, herméneutique, anthropologique, sociologique - suppose avant tout un choix par rapport à la relation qui s'instaure avec le problème du *temps*. Pour utiliser les mots de Giorgio Agamben : si la *critique* incarne une relation vers « l'actuel », l'histoire active plutôt un rapport vers le « présent » en relation à un passé et à un futur, ou, avec un « contemporain » toujours « inactuel¹⁷ ». Or, il me paraît tout à fait évident que ce type de question - « quelle est la relation que j'ai avec le temps, avec le contemporain ou avec l'actuel ? » - configure de fait un positionnement « politique ». Ainsi, chez Tafuri, écrire sur l'architecture signifie tout d'abord, écrire son histoire. En plaçant l'analyse des œuvres architecturales - écrites et construites : les traités ainsi que les bâtiments - dans leur « espace historique », l'historien tente d'une part de « briser la cohérence » du langage rationaliste, et d'autre part, de révéler la juste place de l'architecture dans la division du travail déterminé par l'économie politique. Ceci permet de montrer un conflit entre l'œuvre architecturale présente, le passé duquel elle dérive et qu'elle remet en question, et le futur auquel elle fait allusion, parce que lorsqu'il *met en tension* le discours architectural avec des données

¹⁷ AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2008, p. 8-10.

matérielles, il en dénonce aussi bien les écarts que les contradictions avec le temps. Ce thème pénètre le fond de l'écriture elle-même: les textes de Tafuri expérimentent la fragmentation de la narration historique jusqu'à présupposer *l'inachevé du livre* comme finalité principale.

Mais d'autre part, pour Tafuri, écrire d'histoire équivaut à définir un espace de contradictions et à acquérir une définition inouïe du *contemporain*. Mais qu'est ce que le contemporain? Giorgio Agamben appelle « contemporain », « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; c'est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme¹⁸ ». Le contemporain est *l'inactuel* donc, ce qui arrive, tout en restant à l'intérieur du présent, afin de travailler l'écart avec l'époque. *Contemporain* est le goût d'une vision critique du présent, la possibilité de vérifier les pratiques historiques concrètes - aussi bien artistiques que techniques ou politiques. « Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque – nous dit Agamben – ne sont pas des contemporains parce qu'ils n'arrivent pas à la voir¹⁹ ». En revanche, c'est *l'écart* entre le temps et l'écriture – qui est, ou doit être, « contemporain », donc critique du temps historique – c'est cet écart que produit la connaissance.

Georges Didi-Huberman fait référence à Agamben, lorsqu'il nous invite à repenser l'histoire de l'art à partir de l'« anachronisme²⁰ ». Que signifie travailler sur les anachronismes ? Il s'agit d'écrire à partir d'une expérience du regard qui fissure l'image d'un artiste homogène à son temps. C'est l'expérience que Didi-Huberman a fait des fresques du Beato Angelico, qu'il lit comme des agencements de temporalités différentes : un passé qui remonte au présent, un présent qui brise le *Zeitgeist* de l'humanisme florentin, et un à-venir inextricablement entrelacé au revenir du passé et du présent²¹. Une méthode d'analyse que Didi-Huberman porte ensuite sur une série de « survivances » - le *Nachleben* de Aby Warburg²² ou les *luciole* de Pasolini²³. Et c'est encore ce même double mouvement d'« approche avec réserve et d'écart avec désir » qu'il trouve dans l'*Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht relu à la lumière de Walter Benjamin²⁴. Dans tous ces cas, l'écriture est en mesure de détecter une constellation de temporalités différentes, et construit une *image dialectique* de l'artefact. Ceci est possible à travers un « rapprochement incongru » entre la culture et l'époque de celui qui écrit et la culture et l'époque qu'on analyse.

Tafuri aurait sans doute partagé ces idées. Même s'il fait recours à la « philologie » comme processus diagnostique de cette dialectique, afin de nous mettre à l'abri de la déformation esthétique

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ CRIQUI J-P., CONVERT P., DURING E., MILLET C., *Les grands entretiens d'Artpress. Georges Didi-Huberman*, Paris, Imec Ed., 2012, p. 18-19.

²¹ DIDI-HUBERMAN G., *Beato Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs, 1995.

²² DIDI-HUBERMAN G., *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011.

²³ DIDI-HUBERMAN G., *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

²⁴ DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009.

ou formaliste de l'histoire. Une différence radicale qui le sépare donc du dispositif d'Agamben et Didi-Huberman: chez Tafuri en aucun cas l'analyse n'est concevable sans un extrême enracinement événementiel. Et c'est précisément dans ce sens qu'il affirmera, en 1986, qu'« il n'y a pas de critique, seulement de l'histoire²⁵ ». Déjà en 1968, en référence au Roland Barthes de *Critique et vérité*, il souligne que « le critique dédouble les sens, qu'il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes²⁶ », produisant ainsi une « déformation » de l'objet d'analyse dont l'historien, doit *briser la cohérence*²⁷. Mais briser la cohérence d'un langage formel exige le repérage de la trame concrète des événements qui produisent les discontinuités d'une époque donnée. Comme on a pu le voir précédemment, la critique de l'idéologie a été, pendant un long moment, employée comme méthode pour sonder ces discontinuités. L'écart entre utopie et projet y était restitué, à travers une analyse que reconduisait les langages de l'architecture aux rapports de production. Plus en général l'histoire a toujours eu, chez Tafuri, la fonction de discipline de contrôle de la pratique architecturale.

Avec *Progetto e Utopia*, il ne s'agit donc pas d'observer – comme il a souvent été dit – la façon dont le capitalisme a rendu l'architecture inutile. Il s'agit bien au contraire d'apprendre « de quelles fonctions le développement capitaliste a-t-il privé l'architecture » et donc d'essayer de tracer « quelles nouvelles fonctions » sont possibles pour ce secteur du travail intellectuel. Pour comprendre ces fonctions nouvelles, l'historien doit se placer aussi bien « à l'intérieur du discours architectural » qu'« en dehors ». Pour dévoiler l'espace historique réel, vrai, « scientifique », l'espace de jeu du travail architectural, il faut donc conquérir au même temps une *distanciation* qui permette à l'analyste d'aiguiser le regard et un *engagement* qui reconfigure la pratique professionnelle. Soit l'architecture est capable de produire un détournement politico-révolutionnaire des rapports productifs, des langages et des techniques – *Umfunktionierung*, idée qui remonte à Marx et que l'on retrouve chez Benjamin ainsi que chez Bertolt Brecht – soit l'architecture se condamne à l'inutilité.

Ensuite, avec l'introduction à *La Sfera e il labirinto*, grand récit tafurien sur la crise du cycle des avant-gardes, une nouvelle couche de la recherche est posée. Le texte, publié entre autres en 1981 sur « AMC », est intitulé *Le projet historique*. La méthode précédente y apparaît surdéterminée. Deux éléments changent : la découverte des limites de la critique de l'idéologie ; et la critique de la position « absolue » de l'historien :

²⁵ INGERSOLL R., There is No Criticism, Only History, *Design Book Review*, 9, 1986, p. 8-11

²⁶ BARTHES R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1965, p. 64.

²⁷ Cf. le chapitre III de *Teorie e Storia dell'architettura*.

« Après avoir déplacé les barrières idéologiques qui masquent la complexité des stratégies de domination – écrit Tafuri – une nouvelle difficulté apparaît. [...] Les modes de production n'expliquent pas et ne déterminent pas. Eux-mêmes sont anticipés, ralentis ou traversés par des courants idéologiques. [...] L'analyse doit aller plus loin, elle doit remettre en cause les limites qu'elle-même s'est fixée. L'analyse n'a pas de fin²⁸ ».

L'histoire - ou la véritable écriture d'architecture - est en elle-même projet, un analogue du projet, un *assemblage non linéaire du temps*, une poétique que relève d'un *montage du savoir*, pour le dire encore avec Didi-Huberman. Mais ici, la relativisation de la place assignée aux rapports de production signale la perte d'une référence subjective réelle. Il ne s'agit donc plus de détecter, à travers la critique de l'idéologie, la possibilité d'un « changement de fonction » de l'appareillage *technoscientifique*, mais plutôt de construire un discours qui soit un espace de bataille en soi, à l'intérieur duquel il faut travailler sur les marges, les limites, les « restes, les résidus » des poétiques architecturales. Le véritable historien, travaille sur ces distances de la « mémoire culturelle », il les explore, nous dit Tafuri, il n'a pas de vocation à les franchir, car l'analyse interminable de l'histoire « sonde ce qui se présente comme un vide, et tente de le faire parler ».

« Le travail historique met ainsi en question le problème de la limite et [...] met en projet la crise des techniques établies [...]. Une histoire comme projet de crise, donc [...]. Mais en tant que pratique sociale - pratique à socialiser - elle se voit obligée, aujourd'hui, d'entrer dans une lutte qui remet en question sa propre identité. Dans cette lutte, l'histoire doit être prête à prendre des risques : à risquer, à la limite, une provisoire inactualité²⁹ ».

Au risque de cette inactualité et de cette nature provisoire le « passé » peut encore *inquiéter* le présent. Cela signifie pour Tafuri lancer contre son propre discours *scientifique* des éléments de désordre qui en minent la clôture. C'est à partir d'ici que commence l'analyse de l'âge de la représentation : le regard se tourne vers cette Renaissance qui fut la mère de l'architecture moderne, pour affirmer que rien ne peut être « donné pour passé ». L'architecture est, selon Tafuri, une pratique capable de montrer que « le temps de l'histoire est par constitution, hybride » - passé, présent et futur ensemble. Se souvenir de cette condition nous permet d'entrevoir une forme de critique du présent. Non pas pour « recomposer ce qui s'est brisé » dans l'architecture contemporaine, désormais perdue dans les mille dialectes du postmodernisme, mais plutôt pour « maintenir le verdict en suspens ».

²⁸ TAFURI M., *La Sfera e il labirinto*, op. cit., p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

A travers ces considérations, l'enseignement des thèses *Sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin résonne avec évidence : l'historien matérialiste, conscient que la domination subie dans le présent se reflète toujours dans les distorsions historiques promues par les classes dominantes, tente de saisir l'image *authentique* du passé qui « n'apparaît que le temps d'un éclair³⁰ », pour restituer au déploiement chronologique la dimension de subversion de l'ordre établi. Pour accomplir cette emprise il doit interrompre le *continuum* de l'histoire et écouter ce qui, dans l'histoire, « réclame une rédemption³¹ ». Le Tafuri de la maturité se présente à l'heure au « rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celles dont nous faisons nous-mêmes partie³² » dont parlait Benjamin en 1940, et c'est à partir d'ici qu'il met en lumière et relance la *constellation critique interne à chaque fragment du passé*, aussi bien que la *constellation polémique* qu'un tel fragment forme avec notre présent. Le dernier Tafuri écrit pour introduire un puissant et *double anachronisme* dans la réflexion sur l'architecture. Une dystonie *générale* qui dérange les hypothèses linéaires sur l'époque de l'image du monde, et, en même temps, un anachronisme *spécifique*, intérieur, de deuxième niveau, obtenu par l'identification de *cas particuliers* qui anéantissent la narration traditionnelle de l'imaginaire architectonique. Et pourtant, pour Tafuri, « attiser dans le passé l'étincelle de l'espoir », la saisir des mains de « l'ennemi », sauver au moins « les morts » du domaine de « cet ennemi qui n'a pas cessé de vaincre³³ », ne peut se limiter au domaine de l'historiographie.

On peut constater cette démarche dans l'introduction au dernier grand livre de l'historien, *Ricerca del Rinascimento* (dans laquelle la valeur d'actualité du texte est explicitée, comme si la Renaissance en tant que matériau d'enquête n'était rien d'autre qu'un chantier ouvert qui s'oppose à l'architecture contemporaine), comme d'ailleurs tout au long du premier chapitre (dont le thème de la transgression se résout en *sprezzatura*, une innovation non ostentatoire qui est en mesure de transformer les règles de production du langage et de briser la rigidité du canon). Mais c'est avec les deux chapitres complémentaires consacrés à Leon Battista Alberti et Jacopo Sansovino que l'historiographie architecturale traditionnelle est définitivement *profanée* en deux mouvements et que le thème du projet et celui de la forme de rationalité ressortent enfin pour déclencher un nouveau parcours. Au premier abord, nous pourrions dire que le premier chapitre, intitulé *Cives esse non licere*, révèle une mise en garde, alors que le dernier, intitulé *Epilogo lagunare*, implique une conclusion *mélancolique*. Ceci confirmerait non seulement l'image d'un Tafuri enfermé dans la méditation du passé, mais aussi celle d'un Tafuri perdu dans le souvenir enfoui

³⁰ On utilise ici la traduction de M. Löwy, dans *Walter Benjamin: Avvertissement d'incendie. Une lecture des Thèses 'Sur le concept d'histoire'*, Paris, L'éclat, 2014, p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² BENJAMIN W., *Ecrits français*, Paris, Folio, 1991, p. 433.

³³ Cf. La *Thèse VI*, dans LÖWY M., *Walter Benjamin: Avvertissement d'incendie, cit.*, p. 61.

de sa Venise - qui fût ville d'adoption mais aussi bassin conflictuel d'un rationalisme prudent et contenu - et fermement engagé afin d'empêcher une quelconque architecture future. Mais cette conjecture n'est pas satisfaisante. Les deux chapitres cités contiennent bien au contraire des indications précises pour la pratique du projet et une hypothèse philosophique majeure. Commençons par Jacopo Sansovino à Venise.

La tension du projet

Comme nous avons pu le voir, le voyage à travers les apories du projet rationaliste termine dans une construction des marges de la liberté de *l'agir intentionné* et dans une exaltation des *limites* théoriques et pratiques du projet qui a le mérite de circonscrire « un champ rationnellement vérifiable pour ses fonctions³⁴ ». Bref, Tafuri démolit sans aucune pitié le mythe de l'architecture absolue et en déduit une panoplie de *figures* du projet, capables de correspondre « à la coaction des contextes », car animées de « modestie intentionnelle, capacité d'écoute et de soin³⁵ ». La *forme* que le projet impose au territoire anthropo-géographique doit être pensée comme « négation absolue de toute préfiguration en faveur de l'absolue immanence du processus dans sa réalisation³⁶ ». Carlo Scarpa, James Stirling, Mies van der Rohe et le dernier Le Corbusier, valent comme exemples de cette pratique factice, qui ne pouvant plus profiter d'aucune légalité absolue, fonctionne par ordres relatifs et ouverts. Mais c'est précisément dans le dernier chapitre de sa *Ricerca* que Tafuri cèle un schéma théorique fondamental du projet d'architecture, en reconstruisant le rapport entre Jacopo Sansovino et Venise, dans le sillage de deux volumes théoriques précédents - l'un monographique et l'autre micro-historique³⁷.

Répetons-le : Sansovino *et* Venise. Le sujet du chapitre est donc double, et double est la temporalité mise en jeu. Un architecte armé de « l'image du monde » classique et une ville « non-dialectique », capable de « se maintenir dans sa propre origine³⁸ ». Ces deux formes de Renaissance - celle en langue latine, dont l'architecte est champion, et celle lagunaire, prudente et fidèle aux traditions locales, souvent austère, indifférente aux flatteries de l'esthétique - dévoilent la compétition entre la forme *impériale* de l'Etat Pontifical et *l'altera Roma*, Républicaine et lagunaire. Le XVIème siècle vénitien ne coïncide pas avec le XVIème romain : Tafuri réfléchit sur la *réception* vénitienne du nouveau langage rationnel, en identifiant deux *temporalités* distinctes. L'attention est ainsi déplacée du canon rationaliste aux « systèmes d'attente, aux résistances, aux

³⁴ CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico*, cit., p. 122.

³⁵ *Ibid.*, p. 127.

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁷ TAFURI M., *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venise, Marsilio, 1969 et FOSCARI A., TAFURI M., *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983.

³⁸ Cf. TAFURI M., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin, Einaudi, 1985, p. XVII-XXI.

conditionnements mentaux qui produisent [...] des adaptations, des déformations et des hybrides³⁹ ». Afin de construire une théorie du projet, Tafuri met donc en œuvre le conflit entre « mode antiquisante », compliquée par l'esprit calculateur, scientifique, universaliste, et les « sédimentations, les différentes cultures » sur lesquelles les « nouvelles formes » tentent de s'imposer : à Venise l'*imago urbis*, la forme de la *domus patrizia*, les choix de construction deviennent une occasion de bataille culturelle qui a comme objet ultime « la mentalité de la *Serenissima*⁴⁰ ». Un habit avant tout politique, qui accepte l'irruption de la *novitas* seulement en l'intégrant dans une solide *consuetudo*, c'est-à-dire dans son renoncement à toute prétention d'« absolu » : car à Venise, tous les citoyens engagés dans le gouvernement et dans les *mercature* sont pairs, et donc liés par une image de *decorosa mediocritas*.

De toute évidence, il s'agit d'un contexte incomparable avec celui des Papes-Rois, et surtout - voici ce qui intéresse le plus Tafuri - il s'agit d'un contexte *prudent* par rapport à l'universalisme utopique de l'*artificium armonico* qui caractérise la pratique architecturale à l'âge classique. Tellement prudent que les choix fondamentaux en matière d'urbanisme et de construction sont exclusivement réservés aux institutions politiques. Deux temporalités, nous avons dit, mais aussi deux hypothèses de méthodologie du projet : d'une part, l'image *more geometrico* des *fabbriche* telle un corollaire de l'absolue autonomie de l'architecte-intellectuel - dont la Lagune fera l'expérience avec Andrea Palladio ; et de l'autre, l'attention consacrée à l'objet, *de re* architecture, qui dérive du fait de considérer la configuration mathématique uniquement « un type idéal, disponible à la déformation, à la manipulation ingénieuse, une fois situé dans l'espace réel⁴¹ ». Deux hypothèses donc, qui reflètent autant de *figures politiques* : l'absolutisme technico-scientifique dont la nouvelle théocratie du pape s'est équipée d'une part, et l'idéal républicain, critique du nouveau langage, de l'autre.

Jacopo Sansovino se situe dans ce contexte, en dédoublant de par sa pratique l'anachronisme général du XVI^{ème} siècle italien. Virtuose de l'architecture romaine, il expérimente pendant plus de vingt ans, toutes les limites de l'universalisme rationaliste. Et c'est à partir de ces *limites* qui *mettent en péril* l'idée de l'architecture comme *animans* et la parfaite normativité de son langage, que l'architecte décide de *travailler*. Encore une fois, le mouvement général du texte procède - aussi bien que la pratique du projet - des idées aux faits, de l'image à la pratique. Manfredo Tafuri présente trois situations du projet en série : le projet non réalisé pour le palais de Vettor Grimani de 1527-1528 ; les deux projets pour le Palazzo Corner et pour le Palazzo Dolfin de 1537 ; et enfin, le projet pour les Case Moro de 1544.

³⁹ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 305.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 306.

⁴¹ *Ibid.*, p. 311.

Dans le premier cas, c'est la configuration irrégulière du site qui met en difficulté la perfection de l'objet, qui par conséquent se plie dans un virtuose « compromis entre archétype et *accidens* », en obligeant l'architecte à faire d'une « ambiguïté calculée » son « instrument *compositif*⁴² ». Dans le dessin de Sansovino, Tafuri exalte le dispositif planimétrique et la rotation des axes de symétrie obligée par la configuration du site. Par une rotation de 15° Sansovino résout le problème du plan, en ouvrant la travée centrale du palais avec un portail écarté : « il s'agit - dit Tafuri - d'une véritable *sprezzatura* qui éclaire sans effort apparent une remarquable difficulté planimétrique [...] jouée comme *abusione* introduite afin de rendre les symétries dominantes plus vivaces ». De plus : l'universalisme de la raison prospective se traduit ici dans une « scénographie à surprise⁴³ ». Un pur effet théâtral, une illusion parfaite, qui « menace » la scientificité de la raison calculatoire. Cependant, l'artifice de Sansovino, ne suffit pas à convaincre les *Savi* de la *Serenissima*. Le langage romain, encore ostentatoire, ne trouve pas d'espace en lagune. A Venise, le *latin* semble pouvoir vivre exclusivement dans les intérieurs, à l'abri de l'opinion publique, comme dans les salles du palais que la famille Grimani possède à Santa Maria Formosa, dont la façade rend un humble hommage au contexte urbain, en adéquation prudente à ce dernier.

Dans les deux projets des années 1530 pour les palais Corner et Dolfin, les conditionnements du projet dépendent encore une fois de l'irrégularité du site, mais aussi de l'envahissante intervention des donneurs d'ordre et de maintes nécessités économiques, qui suggèrent par exemple la réutilisation de parties préexistantes. Le problème du projet reste cependant le même : comment concilier la théorie rigide du projet rationaliste à cet ensemble d'accidents ? Comme nous pouvons le voir dans le cas du Palazzo Dolfin, Sansovino *fond* le modèle romain avec le type vénitien : il accueille ainsi les boutiques des artisans dans le portail de la façade aux ordres juxtaposés et déplace sur le côté l'entrée, inhabituellement située dans une *calle*. Ceci produit inévitablement, par rapport aux impératifs des traités architecturaux, une série de *solécismes* que Tafuri apprécie, et qu'il interprète comme les traces d'une « volonté d'écoute dérangé ». Dans le deuxième cas, l'indifférence de l'architecte - qui essaye d'imposer de ce fait la synthèse des deux modèles dans un raisonnable « compromis⁴⁴ » - exerce un contrepoids face à la monumentalité de la façade. Ces premiers deux exemples sont déterminants car ils signalent la caractéristique fondamentale du projet de Sansovino : il est peut-être le meilleur candidat quant à la proposition d'une « modernisation » décisive du goût lagunaire, et cependant, pour l'obtenir, il

⁴² *Ibid.*, p. 313.

⁴³ *Ibid.*, p. 309-310.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 328-330.

se pose avec extrême « flexibilité » face aux usages, aux coutumes, de la culture de la République de Venise.

Le dernier exemple cité, les Case Moro, le démontre clairement ; d'autant plus que Tafuri l'appelle par provocation - mais sincèrement - « le chef d'œuvre de Jacopo⁴⁵ ». Avec les maisons que le sénateur vénitien voulu destiner à un « significatif mélange de classes sociales » - non seulement des patriciens, mais des citoyens communs - l'expérience architecturale assume la valeur de *gardienne* des « traditions républicaines » et révèle ainsi le « langage de l'humilité » du projet de Sansovino. Rien ne transparait, dans le projet, des manières *à l'ancienne* : ni dans la façade ni dans l'organisation des espaces. Un « élémentarisme déconcertant » dialogue avec les formes populaires vernaculaires, tout en articulant le projet exclusivement autour du « rythme » généré par l'alternance de *triphores* et *monophores*, de chemins traversants et de portes. C'est la « polyphonie », écrit Tafuri, qui « anime l'ensemble⁴⁶ ». L'acteur le plus important de l'architecture *à la romaine* démontre ainsi qu'il sait travailler avec le modèle anonyme des *rughe*, des *case amore dei*, des *corti dei segentes*, et souligne - dans la lignée des familles Gritti à San Francesco della Vigna et Donà pour les Fondamenta Nuove - l'importance de la parcimonie et de la sobriété d'une République qui se régit par la *concordia*.

Mais de toute évidence, l'exemple tafurien est d'une portée beaucoup plus ample. Ce qui intéresse l'historien est que (comme révèle clairement l'épisode des Case Moro) « Sansovino saute littéralement en dehors du cercle magique de la représentation humaniste, et il pose ainsi un point d'interrogation soumis - et par conséquent inquiétant - sur l'universalisme du retour à l'ancien⁴⁷ ». Le même *cercle magique* dans lequel Tafuri voyait s'affaïsser inutilement la tentative de transgression des Five Architects, ainsi que la *même suggestion des formes* qu'il considérait inexplicable dans la soi-disant architecture radicale des années 1970 et puis du postmoderne, sont déplacés par un projet qui se fonde à nouveau sur ses éléments matériels : le contexte, le système de commande, les « traditions intériorisées » d'un territoire unique dans le paysage de l'Italie humaniste. Éléments qui font taire « l'orgueil de l'innovateur ». Ce silence, dans l'hypothèse tafurienne, constitue « une critique radicale » face à l'universalisme de la « *Ratio* ». Une fois libérée de la suggestion formelle, l'architecture d'une part s'installe sur le plan de l'histoire concrète, et d'autre part devient, nous dit Tafuri, un *art de la mémoire* : « ici est le point ». Car en effet l'histoire concrète montre un plan d'immanence à la fois pleinement réel et qui pourtant doit être construit. Or, selon Tafuri, seule une architecture qui sache s'affranchir des prétentions de la « subjectivité » peut ouvrir un espace à la *différence* à l'expérience, à la « vie ». Mais, justement parce que privée de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 340-343.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 345.

toute référence subjective, la critique trouve sa résistance uniquement dans l'anachronisme entre le présent et « l'histoire » et le code rhétorique à l'intérieur duquel était traditionnellement confinée la définition de la Renaissance architecturale se dissout dans un « faire artisanal⁴⁸ ».

Mais n'est-ce pas l'artisanat lui-même, cette volonté de renoncement au langage que Tafuri avait exalté dans les cas de Stirling et de Scarpa ? Et n'est-ce pas la même ligne souterraine qu'il avait tracée avec Dal Co, entre les *plusieurs commencements* du rationalisme architectural contemporain, à partir du débat du *Werkbund* ? Il semble vraiment que l'on peut lire, à travers ses prémisses, cette célèbre page que Adolf Loos avait voulu consacrer à l'illustration de la voix *Architecture*. L'incapacité de construire une culture critique qui afflige les habitants *déracinés* des métropoles industrielles produit une architecture réduite à *ornement/crime*, pur « art graphique », enfouie dans *l'oubli* de l'art de « bâtir ». Alors qu'une mémoire active peut fonctionner comme outillage de base pour saisir les limites et les possibilités de l'action transformatrice de l'architecture du futur.

« Voulez-vous vous laisser conduire au bord d'un lac des Alpes ? - écrit Loos en 1910 - Le ciel est bleu, l'eau verte, tout repose dans une paix profonde. [...] Mais qu'est ceci ? Une note fausse trouble cet accord. Parmi les maisons des paysans, une villa jette un cri désagréable et inutile. C'est l'œuvre d'un architecte. D'un bon ou d'un mauvais architecte ? Je n'en sais rien. Je sais seulement qu'il n'y a plus de paix, de repos, ni de beauté. Comment se fait-il que l'œuvre d'un architecte bon ou mauvais, souille le lac ? Le paysan ne le souille pas. Ni l'ingénieur, qui bâtit une ligne de chemin de fer sur la rive [...]. C'est qu'ils travaillent autrement que l'architecte. Le paysan trace un fossé dans l'herbe et fait venir le maçon. S'il y a de l'argile dans le voisinage, il y a aussi une tuilerie qui fournit les briques. Sinon on prend la pierre du rivage. Et tandis que le maçon assemble les briques ou les moellons, le charpentier a déjà établi son chantier. La hache chante. Il fait le toit. Un toit beau ou laid ? Il n'en sait rien. Le toit⁴⁹. »

Aussi bien dans Loos que dans le Sansovino de la maturité, il ne s'agit pas simplement de revenir à des pratiques austères, mais plutôt d'informer le projet rationnel du savoir nécessaire à l'art de construire, en évitant que ce dernier puisse se perdre dans les compensations de l'esthétique. Voici pourquoi Tafuri apprécie les Case Moro, car dans la mesure où leur projet détend la tension qui oppose la force rationnelle du langage et la matérialité du contexte historique, culturel, territorial, il *élabore* cette tension.

Il s'agit évidemment de jouer sur un paradoxe : uniquement une « méditation intellectuelle profondément humaniste » peut aboutir à un tel, radical « renoncement à la représentation

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ LOOS A., *Paroles dans le vide. Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898) et Autres Chroniques des années 1897-1900. Suivi par Malgré Tout (1900-1930)*, Paris, Ivrea, 1994, p. 219-220.

humaniste⁵⁰ ». Le rationalisme de Tafuri est entièrement visible au sein de cette tension, dans cette *complexio oppositorum* qu'il oppose au « déracinement de notre condition historique ». Il s'agit du même mouvement qu'il avait déjà déployé en déconstruisant les lectures *maniéristes* de Jules Romain⁵¹, dont les ironies et les excentricités, tout en provenant du même champ scientifique et cicéronien qui est traditionnellement pris pour modèle de la raison humaniste, étaient reconduites à la pratique d'un architecte qui savait convertir la casualité, l'inattendu et la limite dans les éléments fondamentaux de son projet. Il est impossible de ne pas remarquer que cette approche nous pousse vers une révision complète des origines de l'âge classique, et reconfigure de ce fait le problème du rationalisme occidental. L'architecture de la Renaissance est la connaissance du principe - *arché* - de la technique - *téchne*. L'exemple de Sansovino montre que cette connaissance consiste dans une fondamentale *contraction* du pouvoir de la forme sur le monde. En tant que tel, ce dernier se pose comme une *critique* en acte des utopies technologiques et des idéologies technocratiques.

La Renaissance italienne assiste, simultanément à l'option réductionniste, formaliste et absolue de la *Ratio*, à la confrontation d'un contre-courant alternatif. En elle, comme l'a écrit Massimo Cacciari, la *technique* n'est rien d'autre que l'« ensemble des armes avec lesquelles l'homme survit et se défend de la nature », entreprise pour laquelle il « ne dispose que de la force *immatérielle* de son *lògos*, de sa parole⁵² ». Un *lògos* qui, dès le début, se configure comme fini, humain, incommensurable à l'infinie puissance divine ou naturelle. Ceci implique que dans « le faire de la *téchne* résonne *ab origine* le sens de la *décision* de toute harmonie divine ». Aucune banale idée représentative ne caractérise donc la *mimesis* de la Renaissance. Il s'agit, bien au contraire, de l'archétype d'une *re-production*, d'un artifice qui sait se donner des limites, qui sait se contenir afin d'être productif. Le *projet*, donc, n'est pas imposition au monde d'un ordre harmonieux, d'une forme parfaite, d'une *eidos-idée*, d'une finalité. Il doit, au contraire, « se distinguer *rigoureusement* de la faculté de définir des finalités⁵³ » et, de ce fait, convoquer la différence et montrer la distance désormais incommensurable entre l'homme et le *cosmos*.

D'autre part, le projet, tout en travaillant sur les *limites*, les barrières, les empêchements et les conditionnements réels, identifie la portion relative de liberté dont l'architecte dispose dans la transformation d'une réalité donnée. Un travail qui, dans ce sens, consiste dans l'exacte définition de ce qui est possible pour l'homme de décider, dans la capacité de « renoncer à tout ce qui dépasse l'*ars* du calcul des moyens, ainsi que la disposition des instruments en mesure de nous

⁵⁰ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 346.

⁵¹ TAFURI M., *Eros e spiritualismo. Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Catalogue Giulio Romano*, Milano Electa, 1989, p. 15-64.

⁵² CACCIARI M., *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi, 2001, p. 381.

⁵³ *Ibidem*.

faire poursuivre un but possible⁵⁴ ». Ce n'est pas un hasard si Tafuri termine son texte sur Sansovino avec une référence à Alberti : « l'absence de fondements que nous avons lue entre les lignes des pages d'Alberti, se conjugue avec l'immersion sansovinienne dans le langage de l'existence, alternatif face à la tradition artificielle que ces pages légitimaient⁵⁵ ». Ici l'enjeu va bien au-delà de l'architecture : la réalité et la représentation, l'expérience et l'artifice, la technique et l'existence, se resserrent dans une anti-théorie du rationalisme moderne, dont il est désormais superflu de souligner le caractère politique.

Les limites de la technique

Tafuri, comme dans la même période Massimo Cacciari, inscrit sa recherche dans cette réévaluation décisive de la Renaissance qui, autour des années 1970, avait été proposée par Eugenio Garin, l'auteur qui à travers des écrits tels que *Rinascite e Rivoluzioni*, *Lo Zodiaco della Vita* et *Ermetismo del Rinascimento*⁵⁶, avait voulu dépasser l'image lumineuse et fortement idéaliste de l'humanisme civil⁵⁷, en soulignant plutôt les côtés obscurs et tourmentés d'une époque qui est lue à travers « une polémique frontale avec les apologistes de la révolution scientifique moderne et avec l'interprétation du monde moderne proposée par ces derniers »⁵⁸. Renverser l'image solaire de la Renaissance, en souligner les aspects contrastants, la remontée de thèmes astrologiques, magiques et mythiques, ne signifie pas pourtant qu'il faut rétablir une quelconque continuité avec le Moyen Age ou restaurer d'anciennes autorités métaphysiques. Bien au contraire : il s'agit de découvrir, aux origines du rationalisme, l'apparition d'une « profonde tension » et « le sens d'une tragédie imminente⁵⁹ ». L'âge classique, selon Garin, détermine la dénonciation d'« une situation culturelle insoutenable » et la « tentative de rébellion » contre les « modernes », les « barbares » qui gouvernent le monde : des « logiciens, physiciens, théologiens, maîtres à la mode et reconnus dans les études de la France et de l'Angleterre⁶⁰ ». A quoi d'autre vaut l'appel aux anciens, si ce n'est à s'opposer au mauvais présent ?

Mais voici qui n'est pas suffisant. Comme le souligne un passage de *Rinascite e Rivoluzioni*, dédié entre autre à Alberti, et relevé par Michele Ciliberto, l'opération de Garin a une portée philosophique bien plus vaste et peut être lue comme une réplique indirecte à l'image de l'humanisme proposée par Martin Heidegger :

⁵⁴ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁵ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 346.

⁵⁶ GARIN E., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Rome-Bari, Laterza, 1975; *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 1975; *Ermetismo del rinascimento*, Rome, Editori Riuniti, 1988.

⁵⁷ Cf. GARIN E., *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Rome-Bari, Laterza, 1952.

⁵⁸ CILIBERTO M., *Introduzione*, dans GARIN E., *Rinascite e rivoluzioni*, cit., p. XVII.

⁵⁹ GARIN E., *Rinascite e rivoluzioni*, cit., p. XXVI.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

« *Conobbi più avermi da dolere della vita che della morte... la morte non aduce, ma leva il dolore [...].* Ce sont des mots du *Theogenius* - écrit Argan - mais qui n'indiquent pas, aussi bien ceux-ci que d'autres, comment pourrait sembler la thèse de la vérité pour la mort. Dans le déconcertant monde d'Alberti, aussi sérieux ou ironique qu'il soit, à côté de la rèche dé-consécration du monde des dieux et de la projection narquoise des plus sordides misères des cours et de la curie, apparaît aussi une démythisation de la mort⁶¹. »

Comme on le sait, Heidegger situe l'humanisme dans le cours de l'histoire de l'être caractéristique de la *métaphysique* occidentale, comme étape qui définit la souveraineté du sujet à travers l'exaltation du *lògos*. La capacité de calculer et dominer l'étant, l'esprit technique, rationnel, instrumental courent après l'*incomplétude* structurelle du *Da-sein*, jusqu'à sa limite extrême, qui est précisément, la mort⁶². De cette « réflexion envisagée du point de vue de la *praxis* et de la *poièsis* » dérivent la science, la pratique humaine, « l'interprétation technique de la pensée », et toutefois même l'oubli « de l'essence de la pensée⁶³ ». L'essence de la pensée, chez Heidegger, est la « méditation de l'être », alors qu'au centre de la *praxis* humaine se situe la « représentation métaphysique » qui « pense, à partir de l'étant en direction de cet étant même » via « l'apparaître (*idèa*) » ou « ce que la subjectivité atteint au terme de sa visée dans la représentation catégoriale⁶⁴ ». Face à la colonisation technologique de la planète qu'érode l'âge contemporain, la fameuse *Lettre sur l'humanisme* publié en 1946, sert à Heidegger pour organiser une éthique nouvelle à partir de la différence fondamentale entre l'être et l'étant. De toute évidence, la proposition est adressée contre ce rationalisme au sein duquel « tout étant apparaît comme matériel de travail [...] objectivation du réel par l'homme⁶⁵ ».

Garin s'oppose à cette idée de rationalisme précisément à travers la réévaluation de la pensée de Leon Battista Alberti, et en affranchissant sa propre lecture de tout résidu idéaliste. Travailler sur Alberti, signifie s'exercer sur le « langage ambigu » d'un « écrivain inquiétant⁶⁶ » conscient que « le secret de l'être se révèle dans une radicale contradiction⁶⁷ ». Au centre de la pensée albertienne Garin trouve le conflit entre nature et volonté, les limites de la connaissance ainsi qu'une sage prudence. Dans une constante critique du « suprême vide » des *frugoli omicciuoli* qui veulent plier la nature à leurs productions, ironique vers l'exaltation anthropocentrique de l'*homo faber*, Alberti tenta cependant de définir un contexte de « rigueur contrôlée » pour l'action subjective : « le virtuose albertien n'est pas le fort qui gagne contre les événements ; c'est le sage

⁶¹ *Ibid.*, p. 146.

⁶² HEIDEGGER M., *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, 1970.

⁶³ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁶ GARIN E., *Leon Battista Alberti*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013 [mais compris dans *Rinascite e rivoluzioni, cit.*, p. 131-197], p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

qui gagne contre lui-même pour retrouver le sens de la vie⁶⁸ ». Un jeu de tensions, donc, qui met un mouvement d'une part l'exaltation de la « mesure du géomètre et de l'architecte », et de l'autre la réprobation de « l'*hybris* de celui qui déchire la nature, qui élève des pyramides, qui instaure des tyrannies, et qui accumule des richesses⁶⁹ ».

L'hypothèse de Garin brise de ce fait les lectures classiques de l'âge de la représentation, linéairement ordonnées dans le but de déduire, à travers la redécouverte de la valeur des lettres humaines du XIV^{ème} siècle, l'issue finale qui réduit le langage à pure logique, le savoir à science, et la science à instrument absolu de domination sur le monde. Une image, inutile de le répéter, qui fonde toutes les grandes synthèses canoniques consacrées à l'architecture de cette période, orientées par les débuts de Brunelleschi et Alberti à s'accomplir dans les formes abstraites et placides de Andrea Palladio.

« Rudolf Wittkover - écrit Garin - conclut son traité sur l'architecture albertienne en dessinant une ligne de développement logique et harmonieuse. N'importe qui appliquerait ce module au penseur en falsifierait la figure, de même que d'autres formules : de l'humanisme à la science, de la *bonae litterae* aux arts, ou peut-être de la Renaissance à l'Anti-Renaissance. Conscient d'un manque de valeurs, à travers la méditation sur le passé [...] et sur la nature, Alberti [...] savait bien que construire son monde nouveau, rationnel et ordonné, humain et sûr, était comme tenter d'emprisonner le clair de lune aux larges d'un bosquet⁷⁰. »

A la thèse de l'humanisme rationnel et civil, s'oppose donc une première antithèse, immanentiste et innervée par des influences cyniques et stoïques. Puis le cadre explose à cause de la juxtaposition, d'autres lignes théoriques (apologétiques, critiques, absolutistes, hermétiques) qui insistent sur les mêmes problèmes. Selon Garin, c'est donc dans la confrontation et dans le conflit entre ces brèches que se décide le décours de l'âge des *rinascite e rivoluzioni*. Cacciari et Tafuri reprennent d'ici et tentent tous deux de rendre productive l'hypothèse de Garin, en la fixant dans une nouvelle figure théorique, cette fois explicitement *tragique*.

Comme toujours, dans Tafuri, les titres sont révélateurs. Le titre général du troisième chapitre de la *Ricerca*, consacré à Leon Battista Alberti, est *Cives esse non licere*. Le titre du deuxième paragraphe est : *Leon Battista Alberti e i limiti della técnica*. La perspective à travers laquelle s'articule le discours est explicitement philosophico-politique, comme le démontre la référence à la devise des conjurés antipapistes guidés par Stefano Porcari en 1453. Il s'agit de déchiffrer, dit Tafuri, « un des plus complexes univers mentaux du *quattrocento* italien⁷¹ ». Dans ce but, l'historien impose un abyssal jeu de tensions en quelques pages à peine. « Le cadre physique de la communauté

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁷¹ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 50.

humaine » imaginé par l'architecte est compréhensible uniquement à partir de l'image de l'intellectuel qui dérive de l'idée albertienne de « *auctoritas* ». Deux traces sont repérées. Avant tout, le livre III *Della Famiglia* où le jeune Alberti opère une nette distinction entre « Etat et Patrie », et les oppose par la suite. L'Etat est tyrannie, corruption, pouvoir des princes, alors que la Patrie correspond à l'exaltation du modèle de la « Florence du XIV^{ème} siècle, période qui fut de splendeur pour la famille Alberti ». Tafuri joint ce premier modèle idéologique à celui de la maturité. En 1469, dans le *De Iciarchia*, Alberti oppose la singularité humaine au pouvoir des souverains : « La Patrie désormais égarée en tant que lieu réel est reconnue par le monde entier : l'intellectuel nomade élève la culture à pur service cosmopolite⁷² ».

Mais Tafuri signale aussi qu'entre le *Della Famiglia* et le *De Iciarchia* se situent le *Theogenius* et le *Intercoenales* de 1440 ; ainsi que le *Momus*, écrit entre 1443 et 1445. Des textes qui contiennent une impitoyable dénonciation de la vanité des œuvres de l'homme, une désapprobation radicale de l'hypocrisie, de la violence et de l'arrogance qui leur empoisonnent la vie, et qui s'accomplissent dans l'ironique « critique du pouvoir » par laquelle le *Momus* se moque de la prétentieuse « *Renovatio Mundi* » du dieu Jupiter, dans lequel il est facile de reconnaître le pape Niccolò V⁷³. Comme l'avait déjà signalé Garin, il faut donc « accompagner le *De re aedificatoria* » ainsi que le *Della pittura* de ces lectures, afin de cerner comment Leon Battista Alberti alterne les louanges à la *novitas*, symbolisée par les prodiges de « Pippo Architetto » et les merveilles de la perspective géométrique, à la critique de la technique, de la politique et de la nature humaine⁷⁴.

« Dans l'Alberti - écrit Garin - les différentes perspectives coexistent dans leurs contradictions, car contradictoire, et pleine de folie, est la réalité toute entière. Les pages du *Momus* n'ont jamais été dépassées ; elle constituent au contraire le paysage de fond du *De re aedificatoria*, où règne une nature dans laquelle sont immergés de *l'innata semina*, des *igniculi* et des étincelles d'éternelle raison, mais dont toute idée d'un Dieu providentiel est absente, et sur laquelle pèse le temps qui se consomme fatalement. Il est plutôt étrange que la paradoxale correspondance entre *Momus* et *De re aedificatoria* n'ait jamais été mise en lumière⁷⁵ »

Inévitablement, avec le thème de la *renaissance* comme *crise* du paradigme cosmologique, émerge aussi une attention emphatique vers le réel, l'histoire, la passion *philologique* d'un intellectuel irréductible à la science du platonisme florentin. Alberti se déploie dans un temps qui est essentiellement *vicissitudo*, conflit « temporel », et c'est à cette réalité matérielle qu'il désire se plier, c'est à ce plan d'immanence qu'il cherche de *correspondre*, c'est de cette matière qu'est fait son rationalisme.

⁷² *Ibid.*, p. 50-51.

⁷³ Voir BORSI S., *Momus o del principe. Leon Battista Alberti, i papi e il giubileo*, Florence, Polistampa, 1999.

⁷⁴ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 51-52.

⁷⁵ GARIN E., *Leon Battista Alberti*, cit., p. 38.

Massimo Cacciari, au cours de plusieurs interventions, a mis en évidence l'*improbis labor* qu'il faut à l'homme albertien pour produire des *œuvres*⁷⁶. Etant donné le caractère *insanus* qu'Alberti attribue à notre *operari*, son devenir s'accomplit toujours « à travers des contradictions plus âpres ». Une image d'Alberti, celle-ci, incomparable aux harmonies célestes du cardinal de Cues ou de Marsile Ficin, et qui se relie plutôt à l'espoir d'un Pic de la Mirandole, mais après sa complète désillusion. En effet, Alberti met au travail l'instance d'une raison *pratique* qui « vise directement le but », se précise techniquement, en se *libérant* ainsi de l'idée d'une métaphysique correspondance entre le savoir humain et les Idées divines, et par conséquent, de tous ces « canons qui en empêchent la mobilité⁷⁷ ». Voici le problème du *classique* : « Le classique - écrit Cacciari - est appeler à ordonner le langage, à éviter la dissipation, non pas à en empêcher l'inquiétude, non pas à le bloquer dans des formes et des canons. Des ordres sans lois, sont ceux de Leon Battista⁷⁸ ». Aucune rhétorique *cicéronienne* stérile, donc, aucun pouvoir de formalisation dans Alberti, mais, au contraire, un langage qui se plie à des « ordres immanents⁷⁹ ». C'est sur la même ligne que se situe Tafuri, selon qui Alberti « montre souvent une bataille avec lui-même, d'où le fait que les architectures et les textes ne sont que des traces éparses à recomposer. A sa propre mesure d'une nature harmonieuse [...] s'oppose l'*hybris* de l'homme ». La ligne interprétative de Garin s'éclaircit ainsi dans un double registre qui exalte la rationalisation comme œuvre exclusivement théorique et qui, par la suite, la relativise face aux nécessités de l'histoire :

« L'architecture - écrit Tafuri - est un emblème de *virtus* stoïque : la mesure, tirée de la nature, est privée de *hybris*, c'est un modèle de comportement inspiré à la domination de soi même. Et pourtant, une architecture ainsi faite est encore simulation. Son harmonie ne repose point sur une mystique analogique entre macro et micro-cosmos [...]. Cette harmonie est le fruit d'une lutte contre les instincts destructeurs [...]. La mesure est le fruit d'une difficile conquête [...]. Face au pouvoir de la méchanceté qu'on ne peut supprimer, on oppose le faible pouvoir de la *concinntas*⁸⁰ »

Le monde d'Alberti est un monde scindé, l'être est dual, les *bonas artes* - et entre elles, majoritairement l'architecture - sont un médicament utile pour *se tenir* dans cette scission, pour résister dans ce monde conflictuel. Jamais Alberti ne concède à son savoir l'acritique mission de s'imposer sur le monde, bien au contraire il y cherche une *consolation*, une qualité qui puisse être « dissuasive » face à la douleur et au mal. Pour Tafuri, cette caractéristique d'essentielle *modestie* est

⁷⁶ CACCIARI M., Il simbolo albertiano, dans *Casabella*, 688, 2001, p. 95-96 maintenant dans CASSANI A. G., *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milan, Unicopoli, 2000, p. 156-159; et CACCIARI M., *Meditazione sull'occhio alato dell'Alberti*, dans CASSANI A. G., *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Turin, Aragno, 2014, p. VII-XIV.

⁷⁷ CACCIARI M., Il simbolo albertiano, art. cit., p. 95.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 53-55.

évidemment porteuse d'une valeur politique. Evidence qui saute aux yeux lorsque Alberti, libéré de toutes les lectures universalistes, est comparé à l'« anticléricalisme de marque républicaine » de Lorenzo Valla : en ouverte polémique contre « l'autorité papale », tous deux condamnent durement la traduction de l'*evangelium* en *imperium*. Ici, les « idées et les pensées » de ces deux grands humanistes coïncident. En employant la philologie « comme une arme », Valla démontre que la *Donation de Constantin* est fausse, et il prouve que le pouvoir temporel des papes est une « fable mensongère et hérétique⁸¹ ». Alors qu'Alberti, s'inscrivant dans la continuité philologique des antiquités romaines, s'oppose aux interventions de Niccolò V, aussi bien sur les détails de la Basilique de San Pierre, que sur le plan urbain avec lequel Parentucelli voulait marquer sa *renovatio urbis*, en « re-signifiant » ainsi, sous le signe de la magnificence du nouveau souverain, le « *theatrum* des anciennes autonomies communales⁸² ». Voilà pourquoi Tafuri utilise la devise de la conjuration des Porcari, comme titre de son chapitre sur Alberti: *Cives esse non licere*. Impossible d'être de bons citoyens sans la conscience du danger qui se cache derrière toute exaltation de l'*aedificatio* utopique et absolue, fonctionnelle à la *renovatio imperii*.

Ce qui caractérise la pensée complexe d'Alberti est donc un jeu infini entre la *pietas* philologique vers les anciens et la force rationnelle, entre l'exaltation des *bonas artes* et la dénonciation des limites de la *téchne*. Mais son cas assume une valeur tout à fait exemplaire et symbolique : car il s'agit d'identifier une trajectoire interne à l'histoire du rationalisme qui soit pour autant structurellement *critique*, non-utopique, anti-idéologique. L'importance de cette hypothèse de travail, par rapport au parcours entrepris jusqu'ici par Tafuri, se révèle alors avec toute son évidence. L'hypothèse d'une raison fondée sur la contradiction, animée par son conflit interne, représente l'étape la plus avancée de la *Ricerca*, et Leon Battista Alberti en est l'*auteur* principal. La médaille que Matteo de' Pasti forge pour l'architecte, conservée aujourd'hui à Paris, en représente l'énigme. Il s'agit, comme il est notoire, du célèbre *œil ailé*, accompagné de la devise *Quid Tum*. Une « impressionnante antipolarité - écrit Tafuri - qui jette une lumière sinistre sur les racines mêmes de l'humanisme⁸³ ». L'opposition radicale entre l'exaltation de l'*homo faber* contenue dans le *De Pictura* et dans le *De re Aedificatoria*, et la cinglante ironie que d'autres textes albertiens - tels que le *Momus*, le *Theogenius*, ou les *Intercoenales* - délivrent sur la mission civilisatrice de la technique et de la raison, est entièrement captée et concentrée par ce symbole, à un degré maximal de tension.

En référence à Benjamin, nous pourrions définir la médaille d'Alberti une *petite machine dialectique en arrêt*. Tafuri l'interprète comme un *calligramme renversé* : un dispositif iconique dans

⁸¹ *Ibid.*, p. 58.

⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁸³ *Ibid.*, p. 54.

lequel le texte invalide la valeur de l'image et l'image se bat contre l'ironie du texte. Tafuri, comme nous l'avons vu précédemment, avait déjà adopté ce type d'exégèse pour commenter la *Città Analoga* d'Aldo Rossi, en suggérant l'appellation provocatrice *Ceci n'est pas une ville*. L'historien utilisait alors une référence évidente au texte de Foucault sur Magritte, pour empoisonner l'image naïve de l'architecte-poète qu'Aldo Rossi voulait défendre par le biais de sa fameuse table. Le calligramme, dit Tafuri, « montre et nomme, figure et dit, imite et signifie, attire le regard et invite à la lecture⁸⁴ », mais en le renversant avec un texte contrastant, les deux registres expressifs, parole et image, précipitent de fait dans une falsification mutuelle sans fin. Comme l'a expliqué Foucault, un calligramme fonctionne par oppositions réciproques entre différents registres expressifs : « d'un côté, en haut, la forme bien lisse, bien visible, bien muette et dont l'évidence laisse hautainement, ironiquement, dire au texte ce qu'il veut, n'importe quoi ; et d'autre part, en bas, le texte, étalé selon sa loi intrinsèque, affirme sa propre autonomie à l'égard de ce qu'il nomme⁸⁵ ».

Mais alors, comment l'œil ailé d'Alberti fonctionne-t-il ? Comme il est avéré, le thème de l'œil, de la vue, du voir, de la lumière divine habite tout le parcours humaniste de la Renaissance. Il n'est certes pas nécessaire de s'arrêter sur sa centralité dans le néoplatonisme florentin, étant donné le caractère *lumineux* et *clarificateur* qui est attribué aux mathématiques, à la géométrie, et aux sciences plus en général. Voici pourquoi la médaille de Matteo de' Pasti est traditionnellement interprétée comme une simple illustration de la puissance de l'architecture et de la peinture *scientifiques*. L'œil de l'architecte-intellectuel, ailé car il *vole* littéralement *au-dessus des territoires*, car il sait tout calculer, tout mesurer, tout mettre en ordre, tout réduire à perspective.

De même, il n'est pas difficile d'observer en quelle mesure ce thème du rapport entre *savoir* et *voir*, domine toute la (notre) modernité. Alberti lui-même, en fournit divers exemples. En effet, comme l'a remarqué Massimo Cacciari, « c'est cet œil-soleil qui domine du haut les *schemata* du cosmos, les figures géométriques belles en soi, sur la façade de Santa Maria Novella⁸⁶ ». Et cependant, souligne Cacciari, l'avancement placide d'une telle narration s'interrompt brusquement avec le texte: *Quid Tum. Qu'est-ce, alors ? Que vois-tu, œil, après avoir tout mesuré, après avoir tous mis en perspective ?* Si l'image de l'œil, *flamboyant, nerveux*, renvoie de toute évidence au travail immense de l'architecte et du peintre, à leurs capacités de connaître et organiser la réalité, la question situe pourtant la philosophie de la technique albertienne en conflit direct avec le néoplatonisme humaniste.

⁸⁴ TAFURI M., *Ceci n'est pas une ville*, *art. cit.*, p. 10.

⁸⁵ FOUCAULT M., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 2010 [1^{ère} éd. 1973], p. 29.

⁸⁶ CACCIARI M., *Meditazione sull'occhio alato dell'Alberti*, *art. cit.*, p. IX.

« Ici se situe - écrit Cacciari - le renversement que la ligne d'Alberti opère sur le néoplatonisme, tout en assumant son instance fondamentale : l'idée mathématico-musicale de l'ordre cosmique. La pensée doit savoir représenter la réalité telle qu'elle apparaît ; l'observation, l'exactitude de l'observation décide. L'idée, la forme, illuminent [...] elles ne se superposent pas à l'effectif, mais elles en manifestent l'ordre. Le platonisme, et plus en particulier celui florentin-ficinien, semble cependant dominé par une intention contraire : reconduire toujours le fait observé à une idée qui menace de devenir pré-judice⁸⁷ »

L'œil qui vole sur les misères du monde est celui de l'intellectuel qui connaît et qui comprend les choses, mais il est aussi, nous dit Cacciari, « celui du *Defunctus*⁸⁸ », une des plus ironiques *Intercoenales* albertiennes. Libéré du corps et de ses limites, le protagoniste du dialogue, *Neophronus*, vole et regarde du haut les hommes. Et que voit-il, étant donné que lui aussi, comme l'œil, est seulement une *pensée*, une âme pure, pur langage ? Il voit toute la misère, l'hypocrisie, les divagations de l'histoire terrestre. Il voit tout ce qu'il ne pouvait pas voir quand il était corporellement immergé dans les vicissitudes de l'humanité. Alors, certes, *la perspective* nouvelle qui vole sur le monde, *la distance* qu'elle admet, nous permet d'accéder à une vérité. Mais c'est une vérité exclusivement théorique. *Neophronus* peut seulement voir, même si parfaitement, mais il ne peut intervenir dans les affaires des vivants. La perspective nous apprend que sur *ce monde, réel, matériel*, on ne peut pas imposer un ordre absolu - au sens de dessein dans l'esprit, projet, programme. Le prétendre serait idiot, *vain*, nous enseigne Alberti dans le *Theogenius*. Seul un dieu fou peut prétendre une telle emprise, comme le dit le *Momus*. Vu à travers une vision précise, scientifique des choses, le monde se dévoile comme *limite* absolue de notre savoir scientifique. Aucune exaltation de la technique, donc, pour Alberti. La technique ne nous sauve pas des antinomies de l'histoire. Mais alors, qu'est-ce ? *Quid tum* ? Un paradoxal renoncement au savoir *more geometrico* ? Un humanisme anti-perspective, est-ce bien ça, Alberti ? Encore une fois, la réponse est non.

Il s'agit plutôt de *se tenir* - se maintenir aurait dit Derrida - dans cette tension, d'en traverser les contradictions avec vertu et *mesure*. La distance que la théorie admet, la connaissance que le calcul permet, sert à nous faire précipiter dans l'univers matériel, informe, disharmonieux et conflictuel du monde. C'est avec détachement, à partir d'une distance perspective, que travaille « l'œil du peintre, l'œil du constructeur, l'œil de la *virtus*⁸⁹ ». Il voit avec précision, il mesure « la *vicissitudo* des choses humaines », leur irrésoluble « tension ». Mais en même temps, il rappelle que « le chemin de l'intellect dans son rapport avec l'étant est trop profond pour qu'il puisse être

⁸⁷ *Ibid.*, p. X.

⁸⁸ CACCIARI M., Il simbolo albertiano, *art. cit.*, p. 158.

⁸⁹ *Ibidem.*

entièrement représenté⁹⁰ ». Il *montre* donc que l'action dans le monde est d'autant plus efficace lorsqu'elle est sciemment conventionnelle et bornée. C'est dans ce sens que les traités sur l'architecture et la peinture d'Alberti répètent sans pause que « le forgeron, l'architecte, le *poètes*, le peintre » s'occupent et s'intéressent exclusivement de ce qui est « dans les limites » de leur « regard⁹¹ ». Aucun intérêt n'est consacré aux *histories*, aux narrations, aux utopies, aux mythes. Seuls des points, des lignes, des superficies, des mesures intéressent Alberti : seulement des instruments relatifs - et pourtant les seuls dont nous disposons - pour répondre au *chaos* de l'histoire réelle. Entre savoir et pouvoir il y a un écart. Un écart précieux, puisqu'il porte en soi l'espace spécifique d'une fondamentale *épistémologie politique du projet humain*.

Et puis, après?

Aussi bien Massimo Cacciari, que Manfredo Tafuri, ont voulu tirer de cette leçon albertienne une interprétation *tragique*. Soit dit, encore une fois, dans un sens spécifique et non simplement évaluatif : le *tragique* est le concept général qui décrit la lutte irrésoluble entre « liberté humaine » et « force du monde objectif⁹² ». Bref, il s'agit d'une réflexion profonde sur les formes du *faire*, et par conséquent, sur les formes du *connaître*. L'œil ailé, en effet, ne symbolise pas tant le *voir*, mais plutôt le *savoir voir*, la capacité d'organiser rationnellement les signes que la vue révèle. « Et qu'est-ce qui rend possible cette lecture ? » - demande Cacciari - si ce n'est « l'*arithmós*, l'excellente connaissance sur la base de laquelle nous mesurons toute forme [...] - le nombre exact, précis, qui ne ment pas, qui ne s'oppose pas du tout au *rythmós*, mais qui en est son immanente unité de mesure⁹³ ». Et au nombre Alberti ajoute « les *lettres* », grâce auxquelles nous construisons le discours et nous organisons la *mémoire* des choses. La nature *philo-logique* du savoir albertien - homme de science et historien - comporte toujours les deux côtés de la connaissance humaine. Mais quel rapport y a-t-il entre le *nombre*, la *lettre*, la philologie et les formes du *faire* ? Comment passer au *projet* ? Comment regagner le terrain de l'action ? Le rapport se trouve dans la structure même de cette connaissance, car le *nombre* et la *lettre* sont porteurs du concept de « toutes les *téchnai* », comprises ici comme « systèmes de signes qui, d'une part, doivent pouvoir communiquer réciproquement, et de l'autre, correspondre fonctionnellement aux régularités observables qui se passent dans notre environnement⁹⁴ ».

⁹⁰ CACCIARI M., Meditazione sull'occhio alato dell'Alberti, *art. cit.*, p. X.

⁹¹ *Ibid.*, p. XII.

⁹² SZONDI P., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Verlag, tr. it., *Saggio sul tragico*, Turin, Einaudi, 1996, p. 9.

⁹³ CACCIARI M., *Dell'Inizio*, *cit.*, p. 364.

⁹⁴ *Ibidem*.

Le parcours qui nous a mené jusque là empêche pourtant toute conclusion technocratique. Au contraire : le problème de la *technique* surgit dès que ces correspondances harmonieuses se brisent c'est-à-dire exactement avec la Renaissance. Ce thème général, selon Tafuri, peut être reconfiguré en allant « jusqu'au fond de la mentalité albertienne », car Alberti sait qu'au « fondement » de la *téchne* - se trouve le *vol* de Prométhée, son « authentique *dòlos*⁹⁵ ». Mais ce vol, quelle *faute* implique-t-il ? Finalement Prométhée vole le feu aux dieux pour sauver les hommes. Il s'agit peut-être de signaler que la technique peut aussi bien soulager - *soulever* - l'homme, que détruire le monde ? Cette sagesse nécessaire ne nous suffit pas. Le *dòlos* du mythe de Prométhée est différemment significatif : c'est le fait que nos systèmes de formalisations n'ont pas de fondements - car ils sont des signes et des interprétations du signe - qui constitue la *faute* dont nous parlons. La puissance de la lumière rationnelle, la force de la technique, met un ordre dans l'intellect abstrait et cependant elle reste infondée : elle ne dicte au monde aucune *loi* stable. Mais alors, comment déduire la possibilité d'une réconciliation entre l'homme et ses pratiques ?

« Alberti - écrit Tafuri - héritier de Prométhée, reconnaît la faute de la technique, il la sait *culpable* et infondée. Et c'est une telle acceptation qui lui permettra un usage conscient de la *téchne* ; car ce manque de fondement prive la technique de toute prétention d'absolu et la rend de ce fait tragiquement active. En effet, ce qui est tragique est que ce qui concède la sécurité, la maison, les remèdes, est aussi ce qui déconnecte et qui combat la terre. La technique soulage les peines humaines, mais en même temps, elle est un instrument implacable de violence. Alberti est prêt à assumer radicalement cette antinomie⁹⁶ »

L'accès à la pratique est ainsi rendu possible précisément par la reconnaissance d'une limite gnoséologique constitutive de la connaissance rationnelle. Alberti comme interprète d'un *prométhéisme tragique*, donc, qui selon Tafuri, trouve dans l'« agir profane » une « maïeutique de la limite », et rend pensable « une architecture comme manifestation de l'éthique qui ne renvoie à aucune prime future, mais qui se satisfait d'elle-même⁹⁷ ». Dans le *Theogenius*, l'espoir de se sauver à travers le développement technique, n'est-il pas décrit comme *vaine illusion* ? Et n'est-ce pas à travers le conflit entre la connaissance divine et absolue, et les formes pratiques et profanes du faire, que se met en scène le drame du *Momus* ? L'esprit contradictoire, la pensée de la crise, l'aporétique productive : cette « tonalité tragique » que Tafuri trouve au commencement de l'architecture rationnelle - et, par extension, qu'il recherche dans toutes les aventures futures de la civilisation architectonique - est, selon l'historien lui-même, « difficilement contestable⁹⁸ ». Tous ces thèmes convergent dans le calligramme renversé de Matteo de' Pasti, qui est de ce fait, selon

⁹⁵ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 60.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁸ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 61.

Tafuri, « le plus significatif des emblèmes qui nous ait été proposé par la culture humaniste du XV^e siècle⁹⁹ ».

Cette approche du rapport entre technique et modernité, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre, vaut encore aujourd'hui comme extraordinaire *prémisse gnoséologique*. Il est donc nécessaire d'en traverser les tensions. Cependant, les présupposés avancés et les acquisitions de la recherche, pour procéder dans la pratique du projet, doivent être dépassés. Le parcours qui nous a conduit jusqu'ici doit être *remis sur pieds*. Tafuri doit être renversé. Un renversement qui doit s'opérer avant tout dans le cœur du cadre théorico-philosophique de la recherche. Alberto Giorgio Cassani - qui, dans le sillage des recherches philologiques très soignées de Roberto Cardini, et « après le grand *incipit* » de Eugenio Garin, Massimo Cacciari et Manfredo Tafuri, a consacré un précieux volume au symbole albertien - nous dit que toute l'œuvre de l'humaniste « doit être considérée à la lumière de la *concordia discors*¹⁰⁰ ». D'accord. Les oppositions que Garin avait déjà soulignées dans la pensée albertienne sont exactes, comme bien menée est la tentative de connecter tout le décours du rationalisme humaniste à une idée conflictuelle du temps, compris ici comme immanente *vicissitudo*. A cet égard, Cassani a reconstruit avec extrême précision, les sources et la *fortune* de l'emblème d'Alberti. A côté des évidentes références à Lucien de Samosate - et plus particulièrement à l'*Icaromenippus* - il reconnaît dans la marque *tragique* d'Alberti, une descendance encore plus ancienne et, si possible, plus amère : le livre de Job.

Certes la profanation du regard détaché, « du haut », des philosophes et des littéraires, qui Alberti tire de Lucien, tel un extraordinaire croquis de critique du travail intellectuel, a indubitablement retenu l'attention de Tafuri. Toujours dans Lucien, on retrouve le ravage des superstitions religieuses, la dénonciation de la « dissonance et de la disharmonie du *Theatrum mundi*¹⁰¹ », ainsi que l'invitation à « se servir de ses propres yeux, en abandonnant toutes les abstractions théoriques et les discours vides de la philosophie¹⁰² ». Mais ce n'est que dans le livre de Job que « la différence radicale entre l'homme et dieu est présentée comme une différente façon de voir¹⁰³ ». Un texte que Leon Battista Alberti, abrégiateur pontifical et fonctionnaire curial, devait certainement connaître. C'est donc à partir de cet « extrême et extraordinaire face à face entre l'homme et dieu », nous dit Cassani, qu'il faut considérer l'albertienne « interrogation directe, crue, sans médiations, du sens de notre souffrance¹⁰⁴ ». D'accord. Mais qu'est-ce qui autorise une lecture *uniquement tragique* de Job et par conséquent d'Alberti ?

⁹⁹ TAFURI M., *Le Intervoenales albertiane*. Il motto *Quid Tum*, art. cit., p. 31.

¹⁰⁰ CASSANI A. G., *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, cit., p. 71.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰² *Ibid.*, p. 76.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

Une fois qu'on exclut les lectures banalement idéalistes de l'humanisme, qu'on accueille les maintes images négatives que nous a léguées Garin, qu'on met au travail la fondamentale aporétique qui accompagne la technique, aussi bien soulagement que tragédie, pourquoi arrêter cette opposition seulement sur le second pôle de la contradiction ? Ici, le discours doit être renversé et se poursuivre. Les notes de cette polyphonie doivent être écoutées toutes en même temps. Face à la douleur incompréhensible que dieu inflige au travail de Job et dans la souffrance que cette punition comporte, il faut tout de suite activer l'autre polarité : celle affirmative et constructive de l'*improbable labor* de la raison. La tragédie du conflit en acte nous livre une connaissance fondamentale mais ne peut pas fonctionner comme pont entre théorie et pratique. Refaisons le parcours, donc.

Aussi bien l'emblème albertien que le livre de Job contiennent une provocation contre la séduction de la raison, qui se veut absolue et qui se découvre infondée face au chaos mondain. Dans les deux cas, il est vrai, nous nous trouvons face à une position prométhéenne, mais désormais consciente que la seule raison instrumentale ne peut être un prix d'elle-même. Bien au contraire, elle traîne avec elle d'incommensurables catastrophes. Job et Alberti vivent l'obligation de la *skepsis*. On pourrait ajouter qu'il s'agit d'un scepticisme encore plus marqué que celui du mythe de Prométhée, car notre Job-Alberti n'a même pas la faute du vol de la technique¹⁰⁵. Tous deux subissent donc une injustice absolue qui transforme la rupture de la projection individu-cosmos en « un drame ontologique¹⁰⁶ ».

Ce qui fonde l'universalité de la raison anthropocentrique est la liberté divine - ou de la nature - l'omnipissance du regard céleste et la possibilité de communiquer avec cette puissance absolue. Mais pour nous, entre l'homme et dieu, entre l'homme et la nature, il n'existe pas de commune mesure. Job et Alberti brisent de telles correspondances : il y a *crise*, dieu est injuste, la nature se pare de violence, la raison est secouée par la peur. Nous pouvons donc discerner ce cadre comme base désenchantée du problème. Mais pouvons-nous nous arrêter là, en enregistrant simplement la catastrophe de l'unité de l'être ? Pouvons-nous nous contenter d'en tirer une photographie tragique ? Non. Comme l'a écrit Toni Negri, l'humain et le théorique, le réel et le formel se confrontent maintenant autour du sens *éthique* de leur opposition. Le parcours accompli - contrairement à nourrir de tension ce regard pur, parfaitement immatériel, intégralement calculé, toujours présent dans les métaphysiques anthropocentriques - plie la formalisation du *lògos* face à une impérieuse *superficialité* : dans le monde, dans *ce* monde, c'est ma raison qui doit valoir, face à *cette* nature, face à *cette* injustice.

¹⁰⁵ NEGRI T., *Job. La force de l'esclave*, Paris, Bayard, 2012, p. 56.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

Il s'agit vraiment de « guider notre misère à travers une analytique de l'être et de la douleur, et du fond de cette profondeur ontologique remonter vers une théorie de l'action - ou mieux : vers une pratique de reconstruction du monde¹⁰⁷ ». Même Tafuri est contraint d'admettre que cette direction est inébranlable : dans Alberti, écrit-il, « la simulation [...] est élevée grâce à une volonté subjective, à l'art de vivre. A travers cette dernière, Alberti veut vaincre le désenchantement, en refusant de laisser agir le pessimisme, en opposant [...] la *virtus* aux caprices de la *fortuna*¹⁰⁸ ». Comme l'avait déjà fait Garin, en relevant, dans les pages les plus obscures de notre Alberti, son « goût constant pour l'ironie¹⁰⁹ ». Aussi bien dans Job que dans Alberti, à côté du tragique fonctionne toujours l'espace de l'ironie, du rire, de la dissimulation, du vivre « *comme si* ». Mais que signifie tout ceci ? Tout ceci implique que la « réflexion ironique » permet de soutenir « la démesure » du rapport entre l'homme et dieu, ou entre l'homme et le *cosmos*.

« On obtient - écrit Toni Negri - ainsi deux effets - littéralement mais surtout du point de vue métaphysique. D'un côté, l'effet de démesure est projeté sur l'être ; de l'autre, et à ce niveau, il est pour ainsi dire calmé. En réalité c'est la confrontation qui est calmée. La confrontation est finie. [...] Le problème du mal, poussé jusqu'au-dedans de l'être, identifié au mouvement cosmique, supprime tout rapport. Dieu n'a plus de sens¹¹⁰ »

Quand le mal du monde se fait absolu, quand la puissance humaine reconnaît comme intégralement transcendant le pouvoir de la nature, l'activation de l'espace du sarcasme, du rire, de la dissimulation, permet de reconnaître, dans notre irréparable condition, la base exclusive de toute valorisation : « dans l'enfer de la production, notre solitude est celle des créateurs, non celle des créatures »¹¹¹. La nécessité de créer, face à la démesure de l'être, ouvre le regard sur la condition commune des hommes. Alberti n'était pas *républicain* par hasard. Le projet ne se définit plus par une forme ou des fonctions superposée à la réalité historique, mais se déploie à travers une composition du plan d'immanence faite des rapports complexes et bien réels. Comme l'écrivait Gilles Deleuze: « on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu on épouse où on impose des rythmes [...]. Il ne s'agit plus des utilisations ou des captures, mais des sociabilités et communautés¹¹² ».

Mais n'est-ce pas ça l'alternative fondamentale à la modernité ? N'est-ce pas autour de la « dialectique jamais close entre le monde et l'innovation, entre l'être et la relation [...] entre la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁸ TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 61.

¹⁰⁹ GARIN E., *Leon Battista Alberti*, cit., p. 41.

¹¹⁰ NEGRI T., *Job. La force de l'esclave*, cit., p. 107.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² DELEUZE G., *Spinoza et Nous*, Paris, Gallimard, 2003, p. 163-166.

totalisation de la science et de la technique, et la libération de nouvelles subjectivités¹¹³ » que s'est construite la théorie du projet moderne ? Certes, le passage de la *nature première* à la *nature seconde*, l'extension artificielle de la machine technico-scientifique sur tout le réel comporte bien des dangers et des souffrances. Il est évident que le thème de l'innovation formelle, technologique, constructive, une fois qu'il est privé de la croyance en la progression universelle de la raison, devient ambigu. Tafuri n'aurait pas de difficulté à le reconnaître. Mais n'est-ce pas ça un résultat fondamental de la critique ? N'est-ce pas ça la *prémisse* pour libérer un travail humble, précis, délivré de toute rhétorique et de toute idéologie ? N'est-ce pas ici que la possibilité de penser un projet non théologique, non transcendant, s'ouvre devant nous ? Et n'est-ce pas à ce moment qu'on découvre la nécessité de discerner dans la « limite objective et dramatique », « dans la douleur », le devenir d'un nouveau « sujet¹¹⁴ » ?

Autrement, dans une perspective où « le sujet n'a pas lieu¹¹⁵ », le désenchantement gnoséologique risque de devenir un piège logique dont il est impossible de fuir. Comme l'a écrit Toni Negri, le « discours philosophique de la modernité » peut devenir un « discours pratique, politique sur la modernité » - ou mieux : un projet - seulement s'il est en mesure d'inscrire le *faire* dans une « puissance subjective¹¹⁶ ». Pour entrer dans le monde de la pratique, nous devons armer la puissance subjective de joie, nous devons la laisser sourire. Et Job rit, Alberti rit. C'est à partir d'ici que la recherche peut commencer. Mais il s'agirait vraiment d'une autre recherche. *Quid tum?*, au fond, peut se traduire aussi avec « *et puis, après ?* ».

¹¹³ NEGRI T., *Job. La force de l'esclave, cit.*, p. 175.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁵ CACCIARI M., *Meditazione sull'occhio alato dell'Alberti, art. cit.*, p. XIII.

¹¹⁶ NEGRI T., *Job. La force de l'esclave, cit.*, p. 181.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET CHAPITRES D'OUVRAGES:

TAFURI M., *L'architettura moderna in Giappone*, Bologne, Cappelli, 1964.

TAFURI M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milan, Edizioni di Comunità, 1964.

TAFURI M., Il problema dei centri storici all'interno della nuova dimensione cittadina, in *La città territorio. Un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Bari, Leonardo da Vinci Editore, 1964, p.34-95.

TAFURI M., Teoria e critica della cultura urbanistica italiana del dopoguerra, in *La città territorio. Un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Bari, Leonardo da Vinci Editore, 1964, p. 27-37.

TAFURI M., *La cattedrale di Amiens*, Florence, Sadea/Sansoni, 1965.

TAFURI M., *L'architettura del manierismo nel '500 europeo*, Rome, Officina, 1966.

TAFURI M., Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna, in SAMONA G. (dir.), *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968, p. 12-30.

TAFURI M., *Teorie e Storia dell'architettura*, Rome-Bari, Laterza, 1968 [II ed. it., 1971, IV ed. it., 1976; ed. fr. Tafuri M., *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976].

TAFURI M., *Il concorso per i nuovi uffici della camera dei deputati, Un bilancio dell'architettura italiana*, Rome, Edizioni Universitarie Italiane, 1968.

TAFURI M., *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venise, Marsilio, 1969.

TAFURI M., ASOR ROSA A., CASSETTI B., CIUCCI G., DAL CO F., DE MICHELIS, M., DI LEO R., JUNGHANNS K., OORTHUYNS G., PROCHAZKA V., SCHMIDT H., *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937, il contributo degli architetti europei*, Rome, Officina, 1971.

TAFURI M., *Design and technological Utopia*, in Emilio Ambasz (dir.), *Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, New York, Moma 1972, p. 388-404.

TAFURI M., *Progetto e utopia, Architettura e sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Laterza, 1973 [nouvelle édition, 2007].

TAFURI M., *L'architettura dell'Umanesimo*, Rome-Bari, Laterza, 1973.

TAFURI M., CIUCCI, G., DAL CO, F., MANIERI-ELIA, M., *La Città Americana, dalla guerra civile al New Deal*, Rome-Bari, Laterza, 1973.

TAFURI M., SALERNO L., SPEZZAFERRO L. (dir.), *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500*, Rome, Staderini, 1973.

TAFURI M., *Gli anni dell'attesa 1922-1945*, in AA. VV., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma 1975 p. 9-17.

- TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, Milan, Electa, 1976 [nouvelle édition, 2009; tr. Fr. *Architecture contemporaine*, Paris, Gallimard/Electa 1991].
- TAFURI M., Les Bijoux indiscrets, dans, GUBITOSI C., IZZO A. (dir.), *Five Architects NY*, Rome, Officina edizioni, 1977 [nouvelle édition, 1998], p. 7-33.
- TAFURI M., COHEN J.L., DE MICHELIS M., URSS 1917-1978, *La città, l'architettura/ Les Avant-Gardes et l'État. URSS 1917-1978. La ville, l'architecture*, Officina, Roma, 1979, Paris, L'Equerre, 1979.
- TAFURI M. (dir.), *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*, Electa, Milano 1980 [tr. fr., *Vienne la Rouge. La politique immobilière de la Vienne Socialiste. 1919-1933*, Bruxelles, Mardaga, 1981].
- TAFURI M., *La Sfera e il Labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin, Einaudi, 1980.
- TAFURI M., *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux réformes*, Paris, Bordas, 1981, p. 8. [3^e ed. it., *Architettura dell'umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1980].
- TAFURI M., Le macchine imperfette. Città e territorio nell'Ottocento, in TEYSSOT G., MORACHIELLO P., (dir.), *Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo*, Rome, Officina, 1980, p.15-24.
- TAFURI M., *Vittorio Gregotti: progetti e architetture*, Milan, Electa, 1982.
- FOSCARI A., TAFURI M., *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983.
- TAFURI M., *Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, dans DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa. Opera completa*, Milan, Electa, 1984, p. 79.
- FROMMEL C. L., RAY S., TAFURI M., *Raffaello architetto*, Milan, Electa, 1984.
- TAFURI M., *Cives esse non licere. La Roma di Niccolò V e Leon Battista Alberti: elementi per una revisione storiografica*, in WESTFALL C.L., *L'invensione della città. La strategia urbana di Niccolò V e Alberti nella Roma del '400*, Florence, La Nuova Italia, 1984, p. 13-39.
- TAFURI M., Architettura e realismo, in *L'avventura delle idee nell'architettura*, Milan, Triennale di Milano, 1985, p. 123-145.
- TAFURI M., *Venezia e il Rinascimento. Religione, Scienza e Architettura*, Turin, Einaudi, 1985.
- TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Turin, Einaudi, 1986 [nouvelle édition 2002].
- TAFURI M., Peter Eisenman: the meditation of Icarus, in EISENMAN P., *House of Cards*, Oxford University Press, New York, 1987, p. 167-187.
- TAFURI M., Introduzione, in *La piazza, la chiesa, il parco: saggi di storia dell'architettura: XV-XIX sec.*, Milan, Electa, 1991, p. 7-8.

TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, Einaudi, 1992.

TAFURI M., *Francesco Di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1993.

ARTICLES:

TAFURI M., La prima strada di Roma moderna: Via Nazionale, *Urbanistica*, 27, 1959, p. 95-109.

TAFURI M., TEODORI M., Lettera a nome dell'Associazione Studenti e Architetti, in *Casabella*, 241, 1960, p. 56.

TAFURI M., TEODORI M., Un dibattito sull'architettura e l'urbanistica italiane, *Casabella Continuità*, 241, 1960, p. 58.

TAFURI M., Il problema dei parchi pubblici in Roma e l'azione di Italia Nostra, in *Urbanistica*, 34, 1961, p. 105-111.

TAFURI M., L'ampliamento barocco del comune di S. Gregorio da Sassola, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 31-48, 1959-1961, p. 369-380.

TAFURI M., entrées de l'*Enciclopedia di Scienza, Lettere e Arti, Terza appendice 1949-1960*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, Vol I: Gardella, Ignazio, p. 699; Johnson, Philip, p. 890 ; Le Corbusier, p. 973. Vol. II: Mies van der Rohe, Ludwig, p. 110 ; Rietveld, Gerrit Thomas, p. 612-613 ; Saarien, Eliel, p. 643 ; Ridolfi, Mario, p. 610; Zevi, Bruno, p. 1146.

TAFURI M., La vicenda architettonica romana. 1945-61, *Superfici*, 5, 1962, p. 20-41.

TAFURI M., Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma, *Casabella Continuità*, n° 264, 1962, p. 27-32.

TAFURI M., Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi: il Palazzo dei duchi di S. Stefano e la Badia Vecchia, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 51, 1962, p. 1-13.

TAFURI M., PICCINATO, G., QUILICI, V., (per lo studio AUA di Roma) La Città Territorio – verso una nuova dimensione, *Casabella Continuità*, 270, 1962, p. 16-25. [tr.fr. *La ville territoire: vers une nouvelle dimension*, in LUCENTE R., RECCHIA I., THEPOT P., VERY F., *Feedback. Territoires de recherche pour le projet d'architecture*, Rome, Gangemi, 2014, p. 11-25].

TAFURI M., Il PR non è un disegno, *Casabella continuità*, 279, 1963, p. 45.

TAFURI M., FATTINANZI E., (per lo studio AUA di Roma), Un'ipotesi per la città-territorio di Roma, strutture produttive e direzionali nel comprensorio pontino, *Casabella Continuità*, 274, 1963, p. 26-37.

TAFURI M., Problemi di urbanistica. Le origini dell'urbanistica moderna, *Comunità*, 112, 1963, p.46-53.

TAFURI M., Architettura e socialismo nel pensiero di William Morris, *Casabella Continuità*, 280, 1963, p. 35-39.

- TAFURI M., Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana, *Zodiac, International magazine of contemporary architecture*, 11, 1963, p. 130-145.
- TAFURI M., Storicità di Louis Kahn, *Comunità*, 117, 1964, p. 38-49.
- TAFURI M., Partecipazione al dibattito sulle tendenze attuali dell'architettura, *Casabella Continuità*, 289, 1964, p. 9-11.
- TAFURI M., Ernst May e l'urbanistica razionalista, *Comunità*, 123, 1964, p. 66-80.
- TAFURI M., Simbolo e ideologia nell'architettura dell'illuminismo, *Comunità*, 124-125, 1964, p. 68-80.
- TAFURI M., Un fuoco urbano della Roma Barocca, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 61, 1964, p. 1-20.
- TAFURI M., Razionalismo critico e nuovo utopismo, *Casabella Continuità*, 293, 1964, p. 20-42.
- TAFURI M., La lezione di Michelangelo, *Comunità*, 126, 1965, p. 52-69.
- TAFURI M., Borromini e l'esperienza della storia, *Comunità*, 129, 1965, p. 42-63.
- TAFURI M., Valadier fra comunicazione e Aufklärung, *Marcatré*, 16-18, 1965, p. 210-214.
- TAFURI M., La nuova dimensione urbana e la funzione dell'utopia, *L'architettura, cronache e storia*, 124, 1966, p. 680-683.
- TAFURI M., La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione, *Palatino*, 3-4/66, 1966.
- TAFURI M., L'idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, IX, 1967, p. 369-384.
- TAFURI M., Jacopo Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, IX, 1967, p. 385-398.
- TAFURI M., Il mito naturalistico nell'architettura del '500, *L'Arte*, 1/68, 1968, p. 7-36.
- TAFURI M., Per una critica dell'ideologia architettonica, *Contropiano, Materiali Marxisti*, 1, 1969, p. 31-79.
- TAFURI M., Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico, *Contropiano, Materiali Marxisti*, 2, 1970, p. 241-281.
- TAFURI M., Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar, *Contropiano, Materiali Marxisti*, 1, 1971, p. 257-311.
- TAFURI M., G. B. Piranesi: l'architettura come utopia negativa, *Contropiano, Materiali Marxisti*, 2, 1971, p. 89-127.
- TAFURI M., Austromarxismo e città, "das Rote Wien", *Contropiano, Materiali Marxisti*, 2, 1971, p.

259-311.

TAFURI M., Urss-Berlin, 1922: du populisme à l'internationale constructiviste, *VH 101*, 7-8, 1972, p. 53-87.

TAFURI M., Sansovino versus Palladio, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, XV, 1973, p.149-165.

TAFURI M., Les premières hypothèses de planification urbaine dans la Russie Soviétique 1918-1925, *Architese*, 7, 1973, p. 34-41.

TAFURI M., L'architecture dans le Boudoir, the language of criticism and criticism of language, *Opposition*, 3, 1974, p. 37-62.

TAFURI M., European Graffiti. Five x Five = twenty-five, *Opposition*, 5, 1975, p. 35-74.

TAFURI M., Les Muses inquiétantes ou le destin d'une génération de Maîtres, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 181, 1975, p. 14-33.

TAFURI M., Michelangelo architetto, *Civiltà delle macchine*, 3-6, 1975, p.49-60.

TAFURI M., Il teatro come città virtuale. Dal Cabaret Voltaire al Totaltheater, *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, XVII, 1975, p. 361-377.

TAFURI M., Architettura e storiografia. Una proposta di metodo, *Arte Veneta*, XXIX, 1975, p. 276-282.

TAFURI M., Verso la città socialista: ricerche e realizzazioni nell'Unione Sovietica, fra la NEP e il primo piano quinquennale, *Lotus*, 9, 1975, p. 76-93.

TAFURI M., Ceci n'est pas une ville, *Lotus*, 13, 1976, p. 10-13.

TAFURI M., Les cendres de Jefferson, *L'architecture d'aujourd'hui*, 186, 1976, p. 53-72.

TAFURI M., Ordine e disordine, *Casabella*, 421, 1977, p. 36-40.

TAFURI M., L'unità della storia, *Casabella*, 423, 1977, p. 34-35.

TAFURI M., Il progetto storico, *Casabella*, 429, 1977, p. 11-18 [tr. ang., The Historical Project, *Opposition*, 17, 1979, p. 55-58].

TAFURI M., The dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein, *Opposition*, 11, 1977, p. 72-80.

TAFURI M., Giuseppe Terragni: subject and Mask, *Opposition*, 11, 1977, p. 1-25, [tr. it., Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Giuseppe Terragni], *Lotus*, 20, 1978, p. 5-31; repris dans Eisenman P., *Giuseppe Terragni. Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 273-294].

TAFURI M., The Main Lines of the Great Theoretical Debate over Architecture and Urban Planning 1960-1977, *Architecture and Urbanism*, 100, 1979, p. 133-154.

- TAFURI M., L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia, *Domus*, 602, 1980, p. 7-11.
- TAFURI M., Am Steinhof. Centralità e superficie nell'opera di O. Wagner, *Lotus*, 29, 1980, p. 72-91.
- TAFURI M., Natural-Artificial. The Architecture of Franco Purini, *A+U*, 119, 1980, p. 35-40.
- TAFURI M., Andrea Palladio utopista della sintesi, *Rinascita*, 39, 1980, p. 23-24.
- TAFURI M., Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande, *Bollettino dei Civici Musei Veneziani*, XXVI, 1981, p. 71-87.
- TAFURI M., Lettera a Renato De Fusco, *Op.Cit.*, 51, 1981, p. 83-85.
- TAFURI M., L'ascesi e il gioco, *Gran Bazar*, 15, 1981, p. 92-99.
- TAFURI M., The Uncertainties of formalism: Victor Sklovskij and the Denuding of Art, *Architectural Design Profile*, 6-7, 1981, p. 73-77.
- TAFURI M., Lettera a Renato De Fusco, dans *Op. Cit.*, 51, 1981, p. 83-85.
- TAFURI M., Le « projet » historique, dans *AMC*, 54-55, 1981, p. 138-143.
- TAFURI M., Architecture and Poverty, *Architectural Design Profile*, 7-8, 1982, p. 57-58.
- TAFURI M., Una lettera a Casabella, *Casabella*, 486, 1982, p. 32.
- TAFURI M., Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier, *Nuova Corrente*, 87, 1982, p. 3-32 [tr. fr., *Machine et mémoire. La Ville dans l'œuvre de Le Corbusier*, dans *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 460-469].
- TAFURI M., Sebastiano da Lugano, i Grimani e Jacopo Sansovino. Artisti e committenti nella chiesa di S. Antonio di Castello, *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, p. 100-123.
- TAFURI M., La nuova Costantinopoli. La rappresentazione della Renovatio nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509), *Rassegna*, 9, 1982, p. 25-38.
- TAFURI M., Evangelismo e architettura. Jacopo Sansovino e la chiesa di S. Martino a Venezia, *Bollettino dei Civici Musei Veneziani*, 1-4, 1982, p. 34-54.
- TAFURI M., Il mito di Venezia, *Rassegna*, 22, 1985, p. 17-27.
- TAFURI M., Storie parallele. La serenissima nell'autunno del Mediterraneo, *Casabella*, 525, 1986, p. 30-31.
- TAFURI M., Réalisme et architecture, *Critique Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-477, 1987, p. 23-42.
- TAFURI M., Eros e spiritualismo. Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti, in *Catalogue Giulio Romano*, Milano Electa, 1989, p. 15-64.

TAFURI M., Passato irrisolto, inquieto presente, *Casabella*, 585, 1991, p. 39-40.

TAFURI M., Per/to James Stirling (1926-1992), *Zodiac*, 8, 1992, p. 4-5.

TAFURI M., ...e..., *Casabella*, 747, 2006, p. 69-77.

ENTRETIENS:

VERY F., Entretien avec Manfredo Tafuri, *AMC. Architecture, Mouvement, Continuité*, 39, 1976, p. 64-68.

CALABRESE O., La tecnica delle avanguardie. Intervista a Manfredo Tafuri, *Casabella*, 463-464, 1980, p. 98-101.

PASINATO M., ITURBE H., Manfredo Tafuri en Buenos Aires: la racionalidad irracional, *Dos Puntos*, 2, 1981, p. 72-73.

LUPO G., DAGUERRE M., Entrevista con Manfredo Tafuri, *Materiales*, 5 – PEHCH- CESCO, Buenos Aires, Mars 1983, in: <http://www.BazarAmericano.com/arquitectura/materiales>

IRACE F., Intervista a Manfredo Tafuri, *Domus*, 653, 1984, p. 26-28.

LUPO G., DAGUERRE M., Entrevista con Manfredo Tafuri, *Materiales*, 5 – PEHCH- CESCO, Buenos Aires, Mars 1985, in: <http://www.BazarAmericano.com/arquitectura/materiales>

SOLDINI N., Histoire d'histoires. Entretien avec Manfredo Tafuri, *Faces*, 3, 1986, p. 28-31.

INGERSOLL R., There is No Criticism, Only History. Interview with Manfredo Tafuri, *Design Book Review*, 9, 1986, p. 8-11.

L'avvocato del diavolo. Intervista a Manfredo Tafuri, *Rivista di Architettura Utopica*, 1, 1988, Venise, Sez. EASA.

BAGLIONE C., PEDRETTI B., Storia, conservazione, restauro. Intervista a Manfredo Tafuri, *Casabella*, 580, 1991, p. 23-26.

CONSOLI G. P., Storici ma col regolo. Intervista a Manfredo Tafuri, *L'indice dei libri del mese*, 8, 1992, p. 39-40.

PASSERINI L., La storia come Progetto. Intervista a Manfredo Tafuri, Art History Oral Documentation Project, Getty Center for the History of Art and Humanities, University of California Oral History Program, Los Angeles, 1993. Maintenant in *Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment*, numéro spéciale de *Any*, Cynthia C. Davidson (dir.), 25-26, 2000, p. 10-70.

CORSI P., Architettura. Per una storia storica, (intervista a Manfredo Tafuri), *La Rivista dei Libri*, 4, aprile 1994, p. 10-12.

MISCELLANEA:

TAFURI M., « *Le Intercoenales albertiane. Il motto *Quid Tum** », Venise, Palazzo Badoer, 7 janvier 1993, publié par *les anciens étudiants de Manfredo Tafuri* à l'UIAV en février 2014.

TAFURI M., Concorso internazionale per la sistemazione dei Sassi di Matera. Un contributo alla comprensione della vicenda storica dei Sassi, Ministero dei Lavori Pubblici, BMG, Matera 1974.

TAFURI M., La storia dell'architettura moderna alla luce dei problemi attuali, (Sommaire e bibliografie critiche), typescript, 1964-65, Istituto di Studi sull'Architettura – Facoltà di Architettura di Palermo.

CRITIQUE:

Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan, Rome, Multigrafica, 1985.

'*Dirty Realism*' in der *Architektur*, numéro spéciale de *Archithese*, 1, 1990.

Realismus / réalisme, numéro spéciale de *Archithese*, 19, 1976.

Il Progetto Storico di Manfredo Tafuri, numéro spéciale de *Casabella rivista internazionale di architettura*, 619-620, 1995.

Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment, numéro spéciale de *Any*, Cynthia C. Davidson (dir.), 25-26, 2000.

Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte, Actes du colloque de Rome, Université La Sapienza, 26-28 février 2003, in *Storia dell'Arte*, 112, XXXVII, 2005

ACKERMAN J.S., *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge Massachusetts, 1994.

ACKERMAN J. S., In Memoriam: Manfredo Tafuri, 1935-1994, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 53, 1994, p. 137-138.

ANKERSMIT F.R., Historiography and Postmodernism, in B. FAY, P. POMBER, R.T. VANN, *History and Theory. Contemporary Readings*, Oxford, 1998, p.173-223.

ARGAN G. C., Arte, artigianato, industria, in *Comunità*, III, 5, 1949, p. 60-62.

ARGAN, G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turin, Einaudi, 1988 [I éd. 1951; tr. fr. Denoël, 1979].

ARGAN G. C., Tecnica e arte, in *Tecnica e didattica*, V, 1, 1953, p. 2-7.

ARGAN G. C., Gropius e la metodologia, in *Civiltà delle macchine*, II, 2, 1954, p. 40-42.

ARGAN G. C., Il carattere della Pop art è la svalutazione o la negazione del procedimento operativo, in *Arte Oggi*, 1964, p. 15.

ARGAN G. C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

- ARGAN G.C., *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.
- ARGAN G. C., s.t., in *VI Biennale d'arte della Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'immagine, Catalogue de l'exposition*, Venise 1967, p. 16.
- ARGAN G. C., La fronda, in *Metro*, 13, 1968, p. 6- 14.
- ARGAN G. C., *L'arte come contestazione*, in *Senzamargine*, 1, 1969, p. 8-11
- ARGAN G. C., Funzioni e difficoltà della critica, in A. BONITO OLIVA (dir.), *Critica in atto. Quaderni degli Incontri internazionali d'arte*, 2, 1973, p. 15.
- ARMANDO A., *La soglia dell'arte. Peter Eisenmann, Robert Smithson e il problème dell'auteur dopo le avanguardie*, Turin, Seb, 2009.
- ASOR ROSA A., *Fu un grande certosino dell'immaginario*, L'Unità, 24 fevrier 1994.
- ASOR ROSA A., Manfredo Tafuri: Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico, *Bollettino di italianistica*, II, 1, 2005, p. 187.
- AULENTI G., *Un artista della critica*, La Repubblica, 24 fevrier 1994.
- AURELI P. V., Manfredo Tafuri, Archizoom, Superstudio and the critique of architectural ideology, dans Dreamer P. (dir.), *Architecture and Capitalism. 1840 to Present*, London & New York, Routledge, 2013, p. 132-147.
- AURELI P. V., Recontextualizing Tafuri's critique of Ideology, *Log*, 18, 2010, p. 89-100.
- AURELI P. V., *The project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, New York, Princeton University Press, 2008.
- AURELI P. V., *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- BANHAM R., *Guide to Modern Architecture*, Princeton, Van Nostrand, 1962.
- BANHAM R., *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge Massachusetts, Mit Press, 1960.
- BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1960.
- BENEVOLO L., *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari, 1963.
- BENEVOLO L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1968.
- BENEVOLO L., *La città nella storia d'Europa*, Laterza Bari, 1993.
- BENEVOLO L., GIURA LONGO T., MELOGRANI C., *I modelli di progettazione della città moderna. Tre lezioni*, Venezia, 1969.
- BENEVOLO L., *La città e l'architetto*, Laterza, Bari, 1984.
- BIRAGHI M., *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Milan, Marinotti, 2005.

- BIRAGHI M., *Surfin' Manhattan*, dans Koolhaas R., *Delirious New York*, Milan, Electa, 2006, p. 292-304.
- BIRAGHI M., La scelta di Tafuri, *Casabella*, 769, 2008, p. 130-131.
- BIRAGHI M., DAMIANI G., (dir.), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici : 1945-2000*, Turin, Einaudi, 2009.
- BORSI F., *Architecture et Utopie*, Paris, Hazan, 1997.
- BORSI S., *Momus o del principe. Leon Battista Alberti, i papi e il giubileo*, Florence, Polistampa, 1999.
- BOIS Y-A., On Manfredo Tafuri's 'Théories et histoire de l'architecture', *Opposition*, 11, 1977, p. 118-123
- BRANZI A., *Moderno, Postmoderno, Millenario. Scritti Teorici 1972-1980*, Milan, Studio forma Alchymia, 1980.
- BRANZI A., *Tafuri, l'architettura come forma sovrana*, L'Unità, 24 Febbraio 1994.
- BRANZI A., *Una generazione esagerata. Dai Radical Italiani alla crisi della globalizzazione*, Milan, Baldini e Castoldi, 2014.
- BRUNETTI R., *Architettura in lutto - rinviato l'inaugurazione dell'anno accademico*, Il Gazzettino, 24 Febbraio 1994.
- CACCIARI M., Eupalinos o l'Architettura, *Nuova Corrente*, 1978, 76-77, p. 422-42 [tr. ang., Eupalinos or Architecture, *Oppositions-a journal for ideas and criticism in architecture*, 21, 1980, p. 169-181; tr. fr., Eupalinos ou l'Architecture, *Critique. Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-77, 1987, p. 87-99].
- CACCIARI M., *Vedeva l'universo come i filosofi*, La Repubblica, 24 Febbraio 1994.
- CANZIAN M., *Orizzonti del fare architettonico. Progetto, estetica, teoria nel dibattito italiano del dopoguerra*, Milano, Guerini Studio, 1995.
- CASCIATO M., The Italian Mosaic: the Architect as Historian, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, 1. 2003, pp. 92-101.
- CASSANI A. G., *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milan, Unicopoli, 2000.
- CASSANI A. G., *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Turin, Aragno, 2014.
- CHOAY F., *L'urbanisme en question*, dans *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965.
- CIUCCI G., DAL CO F., *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1991.
- CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Turin, Einaudi, 2002.

COHEN J. L. (dir.), *Architecture et politiques sociales*, numéro spéciale de *Le Chaiers de la recherche architecturale*, 15-17, 1985.

COHEN J. L., *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*, Bruxelles, Mardaga, 2015.

COHEN J. L., *Les années '30, l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Ed. du Patrimoine, 1997.

COHEN J. L., Scholarship or politics ? Architectural History and the risks of autonomy, dans *Journal of the Society of the Architectural Historians*, 67, 3, 2008, p. 325-29.

DAL CO F., *Abitare nel moderno*, Rome-Bari, Laterza, 1982.

DAL CO F., *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Rome-Bari, Laterza, 1982.

DAMISH H., *Avant propos à Manfredo Tafuri, Théories et Histoire de l'architecture*, Paris, Éditions SADG, 1976.

DAY G., Strategies in the metropolitan Merz. Manfredo Tafuri and Italian workerism, *Radical Philosophy*, 133, September/October 2005, p. 26-38.

DAY G., Manfredo Tafuri, Friedrich Jameson and the Contestation of Political Memory, *Historical Materialism*, 20.1, 2012, p. 31-77.

DE MICHELIS M., *Manfredo Tafuri e a morte da arquitetura*, conférence prononcé à Sao Paolo (Brasil) le 24 février 2014. Je remercie l'auteur de m'avoir mis à disposition son texte.

DI MARINO O. (dir.), *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, Naples, Clean, 2009.

DUNSTER D., Critique : Tafuri's Architecture & Utopia, *AD*, 3, 1977, p. 204-212.

EISENMANN P., *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*, Monacelli, New York, 2003.

FABBRI M., *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, Bari, De Donato, 1975.

Fanfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare-state : il piano INA-Casa, Rome, ILS, 2002.

FERRACUTTI G., MARCELLONI M., *La casa. Mercato e programmazione*, Turin, Einaudi, 1982.

FISHMAN R., *L'utopie urbaine au XXe siècle: Ebenezer, Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, Mardaga, 1979.

FOL J., GIRARD C. (dir.), *L'architecture en théorie, numéro spécial de la Revue d'esthétique*, 29, 1996.

FORMAGGIO D., *L'idea di Artisticità*, Milan, Ceschina, 1962

FRAMPTON K., *Modern architecture, a critical history*, Thames & Hudson, London, 1980.

- FRAMPTON K. (dir.), *Modern Architecture and the Critical Present*, *Architectural Design Profile*, 7-8, 1982.
- GANDELSONAS M., Linguistic in architecture, *Casabella*, 374, 1971, p. 22
- GANDELSONAS M., Postscript, *Opposition*, 11, 1977, p. 81.
- GARRONI E., *La crisi semantica delle arti*, Rome, Officina, 1964/
- GIOVANNONI G., *Dal Capitello alla città*, Milan, Jaca Book, 1996.
- GOODBUN J., The assassin : the Critical Legacy of Manfredo Tafuri, *Radical Philosophy. Philosophical Journal of Independent Left*, 138, 2006, p. 62-64.
- GREGOTTI V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milan, 1966.
- GREGOTTI V., *Contro la fine dell'architettura*, Turin, Einaudi, 2008.
- GREGOTTI V., *96 ragioni critiche del progetto*, Milan, Bur, 2014.
- GREGOTTI V., *Il possibile e il necessario*, Milan, Bompiani, 2014.
- HALE J. A., *Building Ideas. An Introduction to Architectural Theory*, Chichester, John Wiley & Sons, 2000.
- HARTOONIAN G., Beyond Historicism: Manfredo Tafuri's Flight, *Art Criticism*, 17, 2, 2002, p. 28-40.
- HEYNEN H., The Venice School, or the Diagnosis of Negative Thought, in: W. LITTMAN (dir.), *Humanism and Posthumanism*, numéro spéciale de *Design Book Review*, 41-42, 2000, pp. 29-39.
- HEYNEN H., *Architecture and Modernity: a Critique*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1999.
- HOEKSTRA T. R., *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Groningen, RuG, 2005.
- IRACE F., *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, Milan, Jaka Book, 1992.
- JENCKS C., *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1985
- JENCKS C., The presence of the Past, *Domus*, 610, 1980, p. 10;
- JENCKS C., *The Story of Post-modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Milano, PostMedia Books, 2014.
- JUNGMANN J. P., *L'image en architecture: de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Ed. De la Villette, 1996.
- KEYVANIAN C., Manfredo Tafuri: from the Critique of Ideology to Microhistories, *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*, vol. 16, 1, 2000, p. 3-15.

KOOLHAAS R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978 [Tr. fr., *New-York Délire : Un Manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002].

KOOLHAAS R., La deuxième chance de l'architecture moderne, entretien avec P. Goulet, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 238, 1985.

L'Architecture d'aujourd'hui, Formalisme-réalisme, 190, 1977.

La présence de l'histoire. L'après-modernisme, Festival d'automne à Paris. Section architecture, 1981/La Biennale di Venezia. Settore architettura, 1980, Paris, L'Esquerre, 1981.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Champs, 2008.

LEACH A., *Manfredo Tafuri : Choosing History*, A&S books, Gent, 2007.

LEACH A., MCARTHUR J., Teorie e storia dell'architettura. Manfredo Tafuri e il momento della teoria, *Parametro*, 267, 2007, p. 72-73.

LEACH A., Una questione di certezze, Conférence à Venise, 4 novembre 2014.

LIPSTADT H., MENDELSON H., Philosophy, History and Autobiography: Manfredo Tafuri and the unsurpassed lesson of Le Corbusier, *Assemblage*, 22, 1994, p. 58-103.

LLORENS T., Manfredo Tafuri, Neo-Avant-Garde and History, dans Porphyrios D. (dir.), numéro spéciale de *Architectural Design Profile – On the Methodology of Architectural History*, 51, 6-7, 1981, p. 83-95.

LOMBARDO P., The Philosophy of the City, dans Cacciari M., *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven And London, Yale University Press, 1993, p. IX-LVIII.

LONZI C., *La solitudine del critico*, in *Avanti !*, 13 décembre 1963.

LOOS A., *Paroles dans le vide. Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898) et Autres Chroniques des années 1897-1900. Suivies par Malgré Tout (1900-1930)*, Paris, Ivrea, 1994.

LUCAN J. (dir.), *Le Corbusier: une encyclopédie*, Paris Centre Georges Pompidou, 1987.

LUCAN J., *France Architecture 1965-1988*, Paris, Electa Moniteur, 1989.

LUCAN J., *Oma. Rem Koolhaas*, Paris, Electa Moniteur, 1990.

LUCENTE R., RECCHIA I., THEPOT P., VERY F., *Feedback. Territori di ricerca per il progetto in architettura*, Roma, Gangemi, 2015.

MAGNAGHI A., PERELLI A., SARFATTI R., STEVEN C., *La città fabbrica. Contributi per un'analisi di classe del territorio*, Milano, CLUP, 1970.

- MAGNAGHI A., Dalla città fabbrica alla metropoli informatica, dans BONFIGLIOLI S., GALBIATI M., *Dopo Metropolis. Rivoluzione scientifico-tecnica, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e uso del territorio. Un contributo per il progetto della città futura*, Milano, Franco Angeli, 1984.
- MASIERO R., *Estetica dell'architettura*, Bologne, Il Mulino, 1999.
- MASIERO R., *Scarpa inattuale* (en cours de publication).
- MAXWELL R., Tafuri/Culot/Krier. The role of Ideology, *AD*, 3, 1977, p. 187-188.
- MAZZONI C. (dir.), *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Paris, Parenthèses, 2013.
- MELOGRANI C., *Architettura italiana sotto il fascismo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.
- MOMETTI F., *Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica*, in *Scienza e politica*, 47, 2012, p. 107-133.
- MONCAN P., *Villes rêvées*, Paris, éd. du Mécène, 1998.
- MONICA L., CANNELLA T., Intervista con Peter Eisenman, *Zodiac*, 15, 1996, p. 104-116.
- MONICA L., *La critica operativa e l'architettura*, Milan, Unicopoli, 2002.
- MORACHELLO P., The Department of architectural History. A detailed Description, in *AD*, 59, 1985, p. 70-73.
- MUSCHAMP H., Nocturne For the Marxist Of Venice, New York Times May 8, 1994.
- NIEUWSTADT M. J. VAN, De architectuur als fabel of Cacciari in Amerika, Oase, *Tijdschrift voor architectuur-Venetiaanse Perspectieven*, 44, 1996, pp. 43-58.
- NATHAN ROGERS E., *Esperienza dell'architettura* [1958], Milan, Skira, 1997.
- NICOLOSO P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia Fascista*, Turin, Einaudi, 2008.
- OCKMAN J., Venezia e New York, dans *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, numéro special de *Casabella*, 619-620, 1995, p. 56-73
- OLMO C., *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Rome, Donzelli, 2010.
- PAINTER B. W., *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*, New York/Basingstocke, Palgrave MacMillan, 2005.
- PAQUOT T., *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2007.
- PERELMAN M., BUONAZIA I., *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, Paris, Les éditions de la passion, 1999

- PERSICO E., Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa, *La Casa Bella*, 55, 1932, republié dans *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et urbaine*, 19, 1986, p. 70.
- PEVSNER N., *An Outline of European Architecture*, New York, Penguin Books, 1960.
- PIGAFETTA G., *La verità di Dedalo. Saggio sull'architettura in Lukács e Heidegger*, Bari, Dedalo, 1986.
- PIGAFETTA G., *Architettura ed estetica. Le teorie architettoniche nei sistemi delle arti moderni*, Bari, Dedalo 1991.
- PISANI M., *Dialogo con Paolo Portoghesi. Per comprendere l'architettura*, Rome, Officina, 1989.
- PORPHYROS D. (dir.), *On the Methodology of Architectural History*, numéro spéciale de *AD*, 51, 6-7, 1981.
- PORTOGHESI P., ZEVI B., *Michelangiolo architetto*, Turin, Einaudi, 1964.
- PORTOGHESI P., Autopsia o vivisezione dell'architettura, dans *Controspazio*, 1, 1969, p. 5-7.
- Premessa*, dans *I Quaderni del Progetto*, 1, 1974.
- PRESTINENZA PUGLISI L., Il doppio vincolo. Heidegger e Tafuri, in <http://www.prestinenza.it/articolo.aspx?id=297>
- PRESTINENZA PUGLISI L., Dimenticare Heidegger, <http://www.prestinenza.it/articolo.aspx?id=58>.
- PRESTINENZA PUGLISI L., I guai di Tafuri, <http://www.prestinenza.it/articolo.aspx?id=296>;
- REICHLIN B., L'utile n'est pas le beau, dans Lucan J. (dir.), *Le Corbuiser: une encyclopédie*, Paris Centre Georges Pompidou, 1987, p. 365-377.
- ROSSI A., *L'architettura delle città*, Padova, Marsilio, 1966.
- ROUILLARD D., *Superarchitecture. Le futur de l'architecture. 1950-1970*, Paris, Les Editions de la Villette, 2004
- ROWE C., *Mathématiques de la ville idéale et autres essais*, Paris, Hazan, 2000;
- RYKWERT J., Chi ha chiuso la porta e buttato via la chiave ?, *Casabella*, 1982, 484, p. 48-49.
- SABATINI M., Manfredo Tafuri, Theories and History of Architecture, *Harvard Design Magazine*, Fall 2003-Winter 2004, pp. 104-109.
- SAGGIO A., Il Progetto Storico di Manfredo Tafuri, *Domus*, 773, 1995, in 'Il pendolo di Tafuri' at: <http://www.citicord.uniroma1.it>.
- SAMONA G., *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Rome-Bari, Laterza, 1959.
- SAMONA G. (dir.), *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968.

- SCARROCCHIA S., *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milan, Skira, 1999.
- SCOTT F. D., *Architecture or Techno-utopia. Politics after modernism*, Cambridge (Mass.), Mit Press, 2007.
- SHERER D., Progetto e ricerca. Manfredo Tafuri come critico e come storico, *Zodiac*, 15, 1996, pp. 32-51.
- SHERER D., Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression, *Assemblage*, 28, 1995, p. 34-45.
- SHERER D., Manfredo Tafuri. A Search for Paradigms: Project, Truth, Artifice, *Assemblage*, 28, 1995, p. 46-69.
- SHERER D., The Architectural Project and the Historical Project: Tensions, Analogies, Discontinuities, *Log*, 31, 2014, p. 115-138.
- SEMERANI L. (dir.), numéro spéciale de *Architectural Design Profile, The School of Venice*, 59, 1985.
- SYLOS CALO C., Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni sessanta tra rivoluzione e contestazione, *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, II, 2013, p. 199-228.
- TEYSSOT G., Marx à Chicago, *L'architecture d'aujourd'hui*, 178, 1975, p. IX.
- TEYSSOT G., Loos, Kraus et Wittgenstein. Les grands viennois du langage, *Architecture d'aujourd'hui*, 186, 1976, p. XI-XII.
- TOMASSONI I., *Lo spontaneo e il programmato*, Milan, Laboratorio delle Arti, 1970.
- TOURNIKIOTIS P., *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1999.
- VENTURI R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Moma, 1966. [Trad. it., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo, 1980].
- VERCELLONI V., *La cité idéale en Occident*, Paris, P. Lebaud, 1996;
- VERY F., Forcément théorique: l'architecture, *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*, 26-27, novembre 2012.
- VIDLER A., *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Massachusetts, MIT Press, 2008 [trad. it., *Storie dell'immediato presente. L'invenzione del modernismo architettonico*, Rovereto, Zandonai, 2010].
- VIDLER A., *L'espace des Lumières: architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1997.
- VIOLEAU, J-L., *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Paris, Archibooks, 2009,
- WIGLEY M., *The architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge Massachusetts, MIT Press,

1993.

WIGLEY M., The Architectural Cult of Synchronisation, *The Journal of Architecture*, vol. 4, 4, 1999, p. 409-435.

ZEVI B., *Storia dell'architettura italiana*, Turin, Einaudi, 1950.

ZEVI B., Si accordano su un punto : è meglio il meretricio, *L'Architettura. Cronache e Storia*, IV, 57, 1960, p. 148-149.

ZEVI B., *La storia come metodologia del fare architettonico*, Université de Rome, 18.12.1963.

ZEVI B., *Editoriali di Architettura*, Torino, Einaudi, 1979.

F) Philosophie et politique:

Irrazionalismo e nuove forme di razionalità, *Aut-Aut*, 161, 1977.

Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini, Rome, Manifestolibri, 1996.

Surveiller et punir de Michel Foucault. Regardes critiques 1975-1979, Textes choisis et présentés par Philippe Artières, Jean François Bert, Pierre Lascoumes, Pascal Michon, Luca Paltrinieri, Judith Revel, et Jean-Claude Zancarini, Caen, PUC-IMEC éditeur, 2010.

ABENSOUR M., *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, (Utopique III) Paris, Sens&Tonka&Cie, 2016.

ABENSOUR M., *L'histoire de l'utopie et le destin de sa critique*, Paris, Sens&Tonka&Cie, 2016.

ACQUARONE A., *L'organizzazione dello stato totalitario*, Turin, Einaudi, 1974.

ADORNO T. W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Payot, 1980.

ADORNO T. W., *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO T.W., Culture and administration, *Telos*, XXXVII, 1978, p. 93-111.

AGAMBEN G., *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], Paris, Payot, 1989.

AGAMBEN G., *Il linguaggio e la morte, un seminario sul luogo della negatività*, Turin, Einaudi, 1982.

AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2008.

ALCARO M., *Dell'avolpismo e nuova sinistra*, Bari, Dedalo, 1977.

ALQUATI R., Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti, *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 63-98.

ALQUATI R., *Sulla fiat e altri scritti*, Milan, Feltrinelli, 1975.

- ASOR ROSA A., Il punto di vista operaio e la cultura socialista, *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 117-130.
- ASOR ROSA A., Amico delle contraddizioni, *Mondo Nuovo*, 7 juillet 1962.
- ASOR ROSA A., Ancora su industria e letteratura, *Mondo Nuovo*, 11 novembre 1962.
- ASOR ROSA A., Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana, *Quaderni Piacentini*, 17-18, 1964, p. 11-20.
- ASOR ROSA A., *L'uomo, il poeta*, dans *Angelus Novus*, 5-6, 1965, p. 1-30.
- ASOR ROSA A., Per una ripresa del lavoro teorico e dell'iniziativa politica, *Angelus Novus*, 9-10, 1966, p. 31-52.
- ASOR ROSA A., Il giovane Lukács, teorico dell'arte borghese, *Contropiano, Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 59-107.
- ASOR ROSA A., Composizione di classe e movimento operaio, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1970, p. 66.
- ASOR ROSA A., *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'unità a oggi*, Vol. IV, *Dall'unità a oggi*, II, Turin, Einaudi, 1975.
- ASOR ROSA A., *Le armi della critica. scritti degli anni ruggenti (1960-1970)*, Turin, Einaudi, 2011.
- ASOR ROSA A., *Le Rose e il Rettile (Franco Fortini)*, dans *Novecento primo, secondo e terzo*, Florence, Sansoni, 2004, p. 437-461.
- ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Turin, Einaudi, 1988.
- ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. 1965. Scrittori e massa. 2015*, Turin, Einaudi, 2015.
- BADALONI N., *Il marxismo italiano negli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1971.
- BALESTRINI N., MORONI P., *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* Milano, Feltrinelli, 1997.
- BALESTRINI N., *Quindici. Una rivista e il sessantotto*, Milan, Feltrinelli, 2008.
- BALIBAR E., *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997.
- BALIBAR E., *La philosophie de Marx*, Paris, La découverte, 2001.
- BALIBAR E., *Citoyen Sujet et d'autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, Puf, 2012.
- BALICCO D., *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale e politico*, Rome, Manifestolibri, 2006.
- BALMAS E., *La tentazione marxista : Franco Fortini*, dans *Presenza*, octobre-décembre 1952, p. 1-9.
- BARCA F., *Storia del capitalismo italiano. Dal dopoguerra ad oggi*, Rome, Donzelli, 1997.

- BARILLI R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologne, Il Mulino, 1995.
- BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BAUMAN Z., *Intellettuali*, dans *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, en ligne.
- BECELLONI G. (dir.), *Cultura e ideologia nella nuova sinistra. Materiali per un inventario della cultura politica delle riviste del dissenzo marxista degli anni sessanta*, Milan, Edizioni di Comunità, 1973.
- BECK U., GIDDENS A., LASH S., *Reflexive modernization*, Cambridge, Polity Press, 1994.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Turin, Einaudi, 1962.
- BENJAMIN W., *Mythe et Violence*, Paris, Denoël, 1971.
- BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN W., *Expérience et pauvreté*, *Poésie*, 51, 1989, p. 71-75.
- BENJAMIN W., *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN W., *Œuvres 2*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN W., *Baudelaire*, Paris, La fabrique, 2013.
- BENJAMIN W., *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.
- BENJAMIN W., *Paris, capitale du XX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, CERF, 2009.
- BERARDINELLI A., *Franco Fortini*, Florence, La Nuova Italia, 1973.
- BERTOLETTI I., *Massimo Cacciari. Filosofia come a-teismo*, Pisa ETS, 2008.
- BEVILACQUA P., *Sull'utilità della storia*, Rome, Donzelli, 1997
- BOLOGNA S., RAWICK G. P., GOBBINI M., NEGRI A., FERRARI BRAVO L., GAMBINO F., *Operai e Stato. Lotte operaie e riforma dello stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Milan, Feltrinelli, 1977.
- BOBBIO N., *Intellettuali*, dans *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, en ligne.
- BORIO G., POZZI F., ROGGIERO G., *Futuro Anteriore. Dai «Quaderni Rossi» a «Classe Operaia». Ricchezze e limiti dell'operaismo italiano*, Rome, Deriveapprodi, 2002.
- BÜRGER P., *L'œuvre d'art d'avant-garde*, *Rue Descartes*, 69, 2010, p. 84-95.
- CACCIARI M., *Note di estetica hegeliana 1. Storia del sistema*, *Angelus Novus*, 1, 1964, p. 1-33

CACCIARI M., Note di estetica hegeliana 2. Per una descrizione dell'ambito estetico, *Angelus Novus*, 2, 1964, p. 166-188.

CACCIARI M., L'Epos della nostalgia, *Angelus Novus*, 3, 1965, p. 28-52.

CACCIARI M., Epos e nostalgia mitica, *Angelus Novus*, 4, 1965, p. 57-79.

CACCIARI M., DORIA R., MACOLA G., MATTIUSZI S., MORETTI M., ZECCHI M., ZENNARO A., De Stijl, *Angelus Novus*, 4, 1965 p. 1-56.

CACCIARI M., Saggio su Scrittori e popolo. Problemi generali dell'indagine sul populismo, *Angelus Novus*, 5-6, 1965, p. 32.

CACCIARI M., DAL CO F., Lévi-Strauss : strutturalismo e ideologia, *Angelus Novus*, 9-10, 1966, p. 53-101.

CACCIARI M. Dialettica e Tradizione, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 125-152.

CACCIARI M., Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte. La Montecatini-Edison di Porto Marghera. Parte prima: 1950-1966, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1968, p. 579-627.

CACCIARI M. Sulla genesi del pensiero negativo, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1969, p. 131-200.

CACCIARI M., Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte. La Montecatini-Edison di Porto Marghera. Parte seconda: 1966-1969, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1969, p. 397-447

CACCIARI M., FORCELLINI P., Stato e capitale nelle lotte contrattuali, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1969, p. 579-616.

CACCIARI M., Integrazione capitalistica e movimento operaio, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1970, p. 35-64

CACCIARI M., MANOTTI A., Linea delle lotte alla Châtillon di Porto Marghera, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1970, p. 91-128

CACCIARI M., Qualificazione e composizione di classe: problemi generali, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, p. 191-240.

CACCIARI M., Vita Cartesi est simplicissima, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1970, pp. 375-399.

CACCIARI M., Utopia e socialismo, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 3, 1970, p. 563-586.

CACCIARI M., Le teorie dello sviluppo, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1971, p. 3-62.

CACCIARI M., POTENZA S., Ciclo chimico e lotte operaie, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1971, p. 343-398.

CACCIARI M., Note sul negativo nell'epoca della Metropoli, *Angelus Novus*, 21, 1971, pp. 1-54.

- CACCIARI M., *Dopo l'autunno caldo. Ristrutturazione e analisi di classe*, Padova, Marsilio, 1973.
- CACCIARI M., *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973.
- CACCIARI M., AMENDOLAGINE F., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Rome, Officina, 1975.
- CACCIARI M., Lavoro, valorizzazione, cervello sociale, dans *Aut-Aut*, 145-146, 1975, p. 3-40
- CACCIARI M., Note intorno all'uso capitalistico delle macchine di Raniero Panzieri, *Aut-Aut*, 149-150, 1975, p. 183-198.
- CACCIARI M., Di alcuni motivi in Walter Benjamin, *Nuova Corrente*, 67, 1975, p. 209-243.
- CACCIARI M., PERULLI P., *Piano economico e composizione di classe. Il dibattito sull'industrializzazione e lo scontro durante la NEP*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- CACCIARI M., Aforisma, tragedia, lirica, *Nuova Corrente*, 68-69, 1975-76, p. 464-492.
- CACCIARI M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli 1976.
- CACCIARI M., Noi, i soggetti, *Rinascita*, 27, 1976, p. 25-26
- CACCIARI M., *Pensiero negativo e razionalizzazione. Problemi e funzione della critica del sistema dialettico*, Venezia, Marsilio, 1977.
- CACCIARI M., La vienna di Wittgenstein, *Nuova Corrente*, 72-73, 1977, p. 59-106.
- CACCIARI M., RELLA F., TAFURI M., TEYSSOT G., *Il dispositivo Foucault*, Venice, CLUVA, 1977.
- CACCIARI M., *Razionalità e irrazionalità nella critica del politico in Deleuze e Foucault*, dans *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 119-133.
- CACCIARI M., *Dialettica e Critica del politico. Saggio su Hegel*, Milan, Feltrinelli, 1978.
- CACCIARI M., *L'impolitico Nietzscheano*, in F. Nietzsche, *Il libro del filosofo*, Rome, Savelli, 1978, p. 103-120.
- CACCIARI M., *Intransitabili utopie*, in von Hoffmanstahl U., *La Torre*, Milan, Adelphi, 1978, p. 155-226.
- CACCIARI M., Die Christenheit oder Europa, *Nuova Corrente*, 76-77, 1978, pp. 216-241.
- CACCIARI M., *Walter Rathenau e il suo ambiente; con un'antologia di scritti e discorsi politici, 1919-1921*, De Donato, Bari, 1979.
- CACCIARI M., Eupalinos o l'Architettura, *Nuova Corrente*, 76-77, 1978, p. 422-42 [tr. fr. Cacciari M., Eupalinos ou l'Architecture, dans *Critique. Revue Générale des publications françaises et étrangères*, 476-77, 1987, p. 87-99.]

- CACCIARI M., Problemi teorici e politici dell'operaismo nei nuovi gruppi dal 1960 a oggi, dans NAPOLITANO G., TRONTI M., ACCORNERO L., CACCIARI M., *Operaismo e centralità operaia*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 45-82.
- CACCIARI M., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milan, Adelphi, 1980 [2005].
- CACCIARI M., Il progetto, *Laboratorio politico*, 2, 1981, p. 88-119.
- CACCIARI M., Sinisteritas, in *Il Concetto di Sinistra*, Milan, Bompiani, 1982, p. 7-19
- CACCIARI M., Nihilismo e progetto, *Casabella*, 483, 1982, p. 50-51.
- CACCIARI M., Nihilismo e progetto. Risposta alle risposte, *Casabella*, 489, 1983, p. 46-47.
- CACCIARI M., Un ordine che esclude la legge, *Casabella*, 498-99, 1984, p. 14-15.
- CACCIARI M., Intérieur et expérience, *Critique*, 452-453, 1985, p. 106-118.
- CACCIARI M., Metropoli della mente, *Casabella*, 523, 1986, p. 14-15.
- CACCIARI M., Aut Civitas Aut Polis?, *Casabella*, 539, 1987, p. 14-15.
- CACCIARI M., « Res Aedificatoria. Il « classico » di Mies van der Rohe », dans *Casabella*, 629, 1995, p. 3-8.
- CACCIARI M., *Architecture and Nihilism: on the philosophy of Modern Architecture*, New Haven and London, YUP, 1993.
- CACCIARI M., Abitare, pensare, *Casabella*, 662-663, 1998, p. 2-7.
- CACCIARI M., I frantumi del tutto, *Casabella*, 684-685, 2000, p. 5-7.
- CACCIARI M., Il simbolo albertiano, *Casabella*, 688, 2001, p. 95-96.
- CACCIARI M., *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi, 2001.
- CACCIARI M., *Adolf Loos e il suo angelo. Das Andere e altri scritti*, Milan, Electa, 2008 [1981].
- CACCIARI M., *La Città*, Pazzini, Villa Verucchio, 2008.
- CACCIARI M., *Il potere che frena*, Milan, Adelphi, 2013.
- CACCIARI M., *Grandezza e tramonto dell'utopia*, dans Cacciari M., Prodi P., *Occidente senza utopie*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- CASTELLANO L., *La politica della moltitudine. Postfordismo e crisi della rappresentanza*, Rome, Manifestolibri, 1996.
- CANTIMORI D., *Studi di Storia*, Turin, Einaudi, 1959.

- CAPDEVILLA N., *Equivoques et tourments de l'utopie. Un concept en jeu*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
- CHIGNOLA S., *Foucault oltre Foucault. Una politica della filosofia*, Rome, Deriveapprodi, 2014.
- CHIGNOLA S., *Une rencontre manquée ou seulement différée: L'Italie.*, dans *Michel Foucault*, p. 244-250.
- CILIBERTO M., *Rinascimento*, Pise, Edizioni della Normale, 2015.
- COLLETTI L., *Ideologia e società*, Rome-Bari, Laterza, 1972.
- COLUCCI M., *Quelle psychiatrie après Foucault?*, dans *Michel Foucault, Cahier de l'Herme*, ARTIERES P., BERT J-F., GROS F., REVEL J. (dir.), Paris, Éditions de l'Herme, 2011, p. 300-301.
- COMETA M., *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia, 1999.
- COMPAGNON A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COMPAGNON A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, seuil, 1990.
- CONNORS J., « Cultura del fittizio », dans *L'indice dei libri del mese*, 8-09-1992, p. 37-38.
- CRAINZ G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Rome, Donzelli, 2003.
- CRAINZ G., *Storia del miracolo italiano*, Rome, Donzelli, 2003.
- CRAVERI P., *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Turin, Utet, 1992.
- CRQUI J-P., CONVERT P., DURING E., MILLET C., *Les grands entretiens d'Artpress. George Didi-Huberman*, Paris, Imec Ed., 2012.
- D'AGOSTINI F. (dir.), *Operaismo e centralità operaia*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- DE FELICE R., *Le interpretazioni del fascismo*, Rome-Bari, Laterza, 1969.
- DE FELICE R., *Mussolini il fascista (I, II, III)*, Turin, Einaudi, 1969.
- DE FELICE R., *L'Italia repubblicana. Nazione e sviluppo, nazione e crisi*, Turin, Einaudi, 2003.
- DELLA VOLPE G., *Critica del gusto*, Milan, Feltrinelli, 1960.
- DE MICHELIS C., Editoriale, *Angelus Novus*, 11, 1968, p. 1-2
- DE MICHELIS C., Il coraggio di parlar delle rose, ovvero l'astuzia delle colombe, *Angelus Novus. Trimestrale di estetica e critica*, 1, 1964, p. 72-81.
- DELEUZE G., *Spinoza et Nous*, Paris, Gallimard, 2003.
- DERRIDA J., *Les Arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, Paris, La différence, 2015.

- DERRIDA J., *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.
- DIDI-HUBERMAN G., *Beato Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs, 1995.
- DIDI-HUBERMAN G., *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN G., *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009.
- DOGLIANI P., *L'Italia fascista*, Florence, Sansoni, 1999.
- EAGLETON T., *After Theory*, Londres, Allen Lane, 2003.
- EAGLETON T., *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.
- ECO U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.
- EPIMETEO, «Voyage au bout de la nuit»: il pensiero trontiano della fine dopo l'Ottantanove, dans Tronti M., *Politica e destino*, Bologna, Sossella, 2006.
- ESPOSITO R., Umanesimo e teologia : l'idea della tecnica nel *Cortegiano* di B. Castiglione, *Il Centauro*, 6, 1982, p. 18-51.
- ESPOSITO R., *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Turin, Einaudi, 2016.
- FERRARI BRAVO L., Utopia Progetto. Loro possibilità e rapporti, *Quaderni del Progetto*, 1, 1974, p. 59-79.
- FILIPPINI M., *Mario Tronti et l'opéraïsme politique des années soixante*, dans *Cahiers du GRM* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 05 août 2010, consulté le 10 décembre 2013. URL : <http://grm.revues.org/227>.
- FISTETTI F., Intellettuali e apparati di riproduzione, *Aut-Aut* 159-160, 1977 , p. 143-146.
- FOA V., *Questo Novecento*, Turin, Einaudi, 2009.
- FORTINI F., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milan, Feltrinelli, 1957.
- FORTINI F., Per un discorso inattuale, *Quaderni Rossi*, 3, 1963, p. 108-114.
- FORTINI F., *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Rimini, Guaraldi Editore, 1971.
- FORTINI F., *Questioni di frontiera*, Turin, Einaudi, 1977.
- FORTINI F., *Insistenze*, Milano, Bompiani, 1985.
- FORTINI F., *Saggi ed Epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.

FOUCAULT M., *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Turin, Einaudi, 1976.

FOUCAULT M., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turin, Einaudi, 1977.

FOUCAULT M., *Dit et écrits*, I, 1954-1975 et II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT M., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 2010 [I^{ère} éd. 1973].

FOUCAULT M., *La grande étrangère. À propos de littérature*, Ed. établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, EHSS, 2013.

FOUCAULT M., *Qu'est-ce que la critique?*, dans « Bulletin de la Société française de Philosophie », 84^e année, 2, 1990, p. 35-63, aujourd'hui dans M. Foucault, *Qu'est-ce que la critique? Suivi de La culture de soi*, Vrin, Paris, 2015.

FOUCAULT M., *Œuvres, I et II*, Paris, Gallimard La Pléiade, 2015.

FRANCASTEL P., *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique: de la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.

GALZANIGA M. (dir.), *Potere/Sapere. Materiali di ricerca genealogica e interventi critici*, *Aut-Aut*, 167-168, 1978.

GARDINI N., *Rinascimento*, Turin, Einaudi, 2010.

GARGANI A. G. (dir.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, 1979.

GARGANI A. G., Les passages de la raison humaine, *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, janvier-février 1985, p. 73-81.

GARGANI A. G., *Le savoir sans fondements. La conduite intellectuelle comme structuration de l'expérience commune*, Paris, Vrin, 2013.

GARIN E., Descartes e l'Italia, *Giornale Critico della filosofia italiana*, 29, 1950, p. 391-394.

GARIN E., *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Rome-Bari, Laterza, 1952.

GARIN E., *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 1975.

GARIN E., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Rome-Bari, Laterza, 1975.

GARIN E., *Ermetismo del rinascimento*, Rome, Editori Riuniti, 1988.

GARIN E., *Leon Battista Alberti*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013 [mais compris dans *Rinascite e rivoluzioni, cit.*, p. 131-197].

- GENOVESE R., L'intellettuale disorganico, *L'indice dei libri del mese*, février 1998, p. 59-67.
- GENTILE E., *Fascismo di pietra*, Rome-Bari, Laterza, 2007.
- GENTILE E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1998.
- GENTILI D., *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GENTILI D., STIMILLI E., *Differenze Italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, Roma, Deriveapprodi, 2015.
- GIDDENS A., *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- GILLOT P., LORENZINI D. (dir.), *Foucault/Wittgenstein. Subjectivité, politique, éthique*, Paris, CNRS, 2016.
- GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino, 2006.
- GINZBURG C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 2009 [I ed. 1976].
- GINZBURG C., *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010.
- GINZBURG C., PROSPERI A., *Giochi di pazienza. Un seminario sul « Beneficio di Cristo »*, Turin, Einaudi, 1975.
- GIRARD L. (dir.), *Michel Foucault. Lire l'Œuvre*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012.
- GRAZIANI A., *L'economia italiana 1945-1970*, Bologne, Il Mulino, 1972.
- HABERMAS J., La modernité un projet inachevé, *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 413, octobre 1981, p. 950-967
- HABERMAS J., *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.
- HARVEY D., *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge Massachussets, Blackwell, 1989.
- HEIDEGGER M., Costruire, Abitare, Pensare, *Lotus International*, 9, 1975, p. 38-53 [en français : HEIDEGGER M., *Bâtir, Habiter, Penser*, dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 170-193].
- HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958.
- HEIDEGGER M., *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, 1970.
- HENRY M., *Marx. Une philosophie de la réalité. Une philosophie de l'économie*, Paris, Gallimard, 1976.
- ILIENKOV E. V., *La dialettica dell'astratto e del concreto nel Capitale di Marx*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- ILIENKOV E. V., *Logica dialettica. Saggi di storia e teoria*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

JAMESON F., The politics of Theory : Ideological Positions in the postmodernism debate, *New German Critique*, 33,1984, p. 53-65.

JAMESON F., *Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [Tr. fr., *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007].

JEAN G., *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, 1997.

JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques. 1848-1918. Une Histoire transnationale*, Paris, Gallimard.

KEYNES J. M., *A tract on monetary reform*, London, MacMillan & Co., 1923, p. 80.

KRAHL H. J., *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgelicher Emanzipation und proletarischer Revolution*, Frankfurt am Main, Neue-Kritik, 1971, [trad. it. 1973, *Costituzione e lotta di classe*, Milano Jaka Book et 1998, *Attualità della rivoluzione*, Roma, Manifestolibri].

LA LICATA E., *Il terreno scabro. Wittgenstein su regole e forme di vita*, Milan, Mimesis, 2014.

LANARO S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Venise, Marsilio, 1992.

LAVAGETTO M., *Doruto a Calvino*, Milano, Bollati Boringhieri, 2001.

LICCIARDELLO N., Proletarizzazione e utopia, *Contropiano*, 1, 1968, p. 107-124.

LYOTARD J. F., Ripetizione, Complessità, Anamnesi, *Casabella*, n° 517, 1985, p. 44-45.

LÖWY M. (dir.), *Max Weber et les paradoxes de la modernité*, Paris, Puf, 2012.

LÖWY M., *La cage d'acier. Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, 2013.

LÖWY M., *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, Paris, L'éclat, 2014.

LUKÁCS G., *Histoire et conscience de classe*, Paris, Editions de Minuit, 1960.

LUKÁCS G., *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.

LUPERINI R., *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007

LUPO S., *Le Fascisme italien. La Politique dans un régime totalitaire*, Paris Flammarion, 2003.

LUPO S., *Parito e antipartito. Una storia politica della prima Repubblica (1946-1978)*, Rome, Donzelli, 2004

LYOTARD J-F., *La condition postmoderne*, Paris, Les Edition de Minuit, 1979.

MACHEREY P., *De L'Utopie!*, Paris, De l'Incidence Editeur, 2011.

- MANDARINI M., Not fear but Hope in the Apocalypse, *Ephemera. Theory & Politics in organization*, 8-2, 2008, p. 176-181.
- MANDARINI M., Beyond Nihilism: Notes Towards a Critique of Left-Heideggerianism in Italian Philosophy of the 1970s, *Cosmos and History: The Journal of Natural and social Philosophy*, vol. 5, I, 2009, p. 37-56.
- MANGANO A., *L'altra linea. Fortini, Bosio, Montaldi, Panzieri e la nuova sinistra*, Catanzaro, Pullano, 1992.
- MANNHEIM K., *Idéologie et Utopie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- MARX K., *L'Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1968.
- MARX K., *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre I*, Paris, PUF, 1993.
- MARX K., *Manuscrits de 1857-1858 (« Grundrisse »)*, Les Éditions sociales, Paris, 2011.
- MATHERON F., Opéraïsme, dans *Dictionnaire Critique du Marxisme*, PUF, Paris, 1999, p. 816.
- MEZZADRA S., Beyond the State, beyond the Desert, *The South Atlantic Quarterly*, 4, 2011, p. 990-997.
- MEZZADRA S., Operaismo, dans Esposito R., Galli C., (dir.), *Enciclopedia del pensiero politico*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 497-498.
- MEZZADRA S., Senza lacrime per le rose «Operai e capitale» di Mario Tronti e l'operaismo italiano, dans Baldassarri M., Melegari D. (dir.), *La rivoluzione dietro di noi. Filosofia e politica prima e dopo il '68*, Manifestolibri, Roma, 2008, p. 72-73.
- MENGALDO P. V., *La tradizione del novecento*, Turin, Einaudi, 2003.
- MESCHONNIC H., *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1988.
- MURPHY T. S., *Antonio Negri*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- NEALON J.T., *Post-postmodernism or the cultural logic of Just in time capitalism*, Satnford, Stanford University, 2012.
- NEGRI A., *Stato e diritto nel giovane Hegel: studio sulla genesi illuministica della filosofia giuridica e politica di Hegel*, Padoue, Cedam, 1958.
- NEGRI A., *Saggi sullo storicismo tedesco: Dilthey e Meinecke*, Milan, Feltrinelli 1959.
- NEGRI A., *Alle origini del formalismo giuridico : studi sul problema della forma in Kant e nei giuristi kantiani tra 1789 e 1802*, Padoue, Cedam, 1962.
- NEGRI T., Marx sul ciclo e la crisi, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 247-295.
- NEGRI T., *Descartes politico. Della ragionevole ideologia*, Milano, Feltrinelli, 1970.

- NEGRI T., Simplex sigillum veri. Per la discussione di “Krisis” e “Bisogni e teoria marxista”, *Aut-Aut*, 155-156, 1976, p. 180-195,
- NEGRI T., *La forma stato. Per la critica dell'economia politica della costituzione*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- NEGRI T., *La fabbrica della strategia. 33 lezioni su Lenin*, Padova, Cleup, 1977 [nouvelle éd., Roma, Manifestolibri, 2004].
- NEGRI T., Sul metodo della critica della politica, *Aut-Aut*, 167-168, 1978, p. 197-212.
- NEGRI T., *Marx oltre Marx. Quaderno di lavoro sui Grundrisse*, Milano, Feltrinelli, 1979 [Nouvelle ed., Roma, Manifestolibri, 1998; ed. fr., *Marx au delà de Marx*, Paris, L'Harmattan, 1996].
- NEGRI T., *Dall'operaio massa all'operaio sociale: intervista sull'operaismo*, Milan, Mukthipla, 1979.
- NEGRI T., *L'anomalia selvaggia. Saggio su Potere e potenza in Baruch Spinoza*, Milano, Feltrinelli, 1981 [nouvelle éd., *Spinoza*, Roma, Deriveapprodi, 1998].
- NEGRI T., *Pipe-Line. Lettere da Rebibbia*, Turin, Einaudi, 1983 [Nouvelle éd., Rome, Deriveapprodi, 2009].
- NEGRI T., *Fabbriche del soggetto. Profili, protesi, transiti, macchine, paradossi, passaggi, sovversioni, sistemi, potenze: appunti per un dispositivo ontologico*, dans *XXI secolo. Bimestrale di politica e cultura*, 1, septembre-octobre 1987.
- NEGRI T., *I libri del rogo*, Roma, Deriveapprodi, 1997.
- NEGRI T., *Du retour*, Calmann-Lévy, Paris, 2002.
- NEGRI T., Descartes politico: metafisica e biopolitica, *Scienza & Politica*, 31, 2004, p. 21-37.
- NEGRI T., *La differenza italiana*, Rome, Nottetempo, 2005.
- NEGRI T., *Quand et comment j'ai lu Foucault*, dans *Michel Foucault*, Cahier de l'Herme, Artières P., Bert J-F., Gros F., Revel J. (dir.), Paris, Éditions de l'Herme, 2011, p. 199-208.
- NEGRI T., *Job. La force de l'esclave*, Paris, Bayard, 2012.
- NEGRI T., *Storia di un comunista*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015.
- NIETZSCHE F., *Considérations inactuelles, I-II*, Paris, Aubier, 1964.
- NIETZSCHE F., *Considérations intempestives, III-IV*, Paris, Aubier, 1954.
- NIETZSCHE F., *Humain, trop humain (1^{re} partie)*, t. I et II, Paris, Mercure de France, 1943.
- NIETZSCHE F., *Le Gai Savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1950.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier, 1968.
- NIETZSCHE F., *Par-delà le Bien et le Mal*, Paris, Aubier, 1963.

- NIETZSCHE F., *La Généalogie de la Morale*, Paris, Mercure de France, 1964.
- NIETZSCHE F., *La Volonté de puissance*, Paris, NRF, Gallimard, 1948.
- PACI E., Il cuore della vita, *Casabella*, 202, 1954, p. VII-X.
- PACI E., Processo, relazione, architettura, *Rivista di estetica*, 1, 1956, p. 51-68.
- PACI E., Problematica dell'architettura contemporanea, *Casabella*, 209, 1956, p. 41-46.
- PACI E., L'architettura e il mondo della vita, *Casabella*, 217, 1957, p. 53-55.
- PACI E., Il metodo industriale, l'edilizia e il problema estetico, in *La casa*, Rme, De Luca, 1957.
- PACI E., Wright e lo spazio vissuto, *Casabella*, 227, 1959, p. 9-10.
- PACI E., La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea, *La Casa*, 6, Rome; Ed. De Luca, 1959.
- PALANO D., *I bagliori del crepuscolo. Critica e politica al termine del novecento*, Rome, Aracne, 2009.
- PANZIERI R., *La crisi del movimento operaio : scritti, interventi, lettere (1956-60)*, Milan, Lampugnani Nigri, 1973
- PANZIERI R., *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, Milan, Sapere, 1975.
- PANZIERI R., *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, Turin, Einaudi, 1976.
- PASQUALOTTO G., *Per la critica dell'ideologia*, dans *Aut-Aut* 159-160, 1977, p. 155-176.
- POTIER J. P., *Lectures italiennes de Marx 1883-1983*, Lyon, PUL, 1986.
- QUAZZA G. (dir.), *Fascismo e società italiana*, Turin, Einaudi, 1973.
- RAPPAZZO F., Una funzione insopprimibile : Gli intellettuali per Franco Fortini, *L'Ospite Ingrato*, I, 1, 1998, p. 63-88.
- RELLA F. (dir.), *La critica Freudiana*, Milan, Feltrinelli, 1977.
- RELLA F., Il paradosso della ragione, *Aut-Aut*, 161, 1977, p. 107-111.
- RELLA F., *Krisis e Critica*, dans *Aut-Aut* 159-160, 1977, p. 127-143
- RELLA F. (dir.), *Critica e Storia. Materiali su Benjamin*, Venise, Cluva, 1980.
- RELLA F., I sentieri del possibile, *Casabella*, 1982, 486, p. 48-49.
- RELLA F., *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milan, Feltrinelli, 1981.

- RELLA F., Nihilisme et mutation : les frontières du nouveau, *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, Janvier Février 1985, p. 139-147.
- RELLA F., *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milan, Feltrinelli, 1993.
- REVEL J., *Foucault, le parole, i poteri. Dalla trasgressione letteraria alla resistenza politica*, Rome, Manifestolibri, 1996.
- REVEL J., *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008.
- REVEL J., *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Paris, Vrin, 2015.
- RICOEUR P., *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.
- ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- ROSSI-LANDI F., *Ideologia. Per l'interpretazione di un operatore sociale e la ricostruzione di un concetto*, Milano, Meltemi, 2005.
- ROVATTI P. A., Fenomenologia dei bisogni: un'analisi complessa e faticosa, *Aut-Aut*, 155-156, 1976, p. 204-211.
- ROVATTI P. A., De la phénoménologie à la pensée faible, *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453, 1985, p. 57-72.
- ROVATTI P. A., Enzo Paci. Architettura e filosofia, *Aut-Aut*, 333, 2007.
- ROVERSI R., Avanguardia e avanguardismo, *Quaderni Piacentini*, 15, 1964, p. 34-37
- SANGUINETI E., *Il chierico organico. Scritture e Intellettuali*, Milan, Feltrinelli, 2008.
- SCABIA G., *A proposito di impegno conoscitivo dell'arte*, dans *Quaderni Piacentini*, 9-10, 1963, p. 5-7.
- SCARAMUZZA G., *Un'ascesi per il potere*, dans *Aut-Aut* 159-160, 1977, p. 146-154 et
- SCOLARI M., Ciò che si perde, *Casabella*, 1983, 493, p. 38.
- SERSANTE M., *Il ritmo delle lotte. La pratica teorica di Antonio Negri (1958-1979)*, Verona, Ombre Corte, 2012.
- SEVERINO E., VITIELLO V. (dir.), *Inquieto pensare. Scritti in onore di Massimo Cacciari*, Brescia, Morcelliana, 2015.
- SIMMEL G., *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit. Suivi de "Sociologie des sens"*, Paris, Payot, 2013.
- SIMMEL G., *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1987.
- SZONDI P., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Verlag, tr. it., *Saggio sul tragico*, Turin, Einaudi, 1996.

- TOMASSINI R., *Ideologia, intellettuali, organizzazione. Note sul neomarxismo degli anni sessanta*, Dedalo, Bari, 1977.
- TOSCANO A., The Non-State intellectual : Franco Fortini and Communist Criticism, *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 3, 2012, p. 1-18.
- TOSSEL A., *Le marxisme du 20^e siècle*, Syllepse, Paris, 2009.
- TRANFAGLIA N. (dir.), *Fascismo e capitalismo*, Milan, Feltrinelli, 1976.
- TRONTI M., Marx ieri e oggi, *Mondo Nuovo*, 1, 1962, p. 27-28.
- TRONTI M., La fabbrica e la società, *Quaderni Rossi*, 2, 1962, p. 1-31.
- TRONTI M., Il Piano del capitale, *Quaderni Rossi*, 3, 1963, p. 44-73.
- TRONTI M., Lenin in Inghilterra, *Classe Operaia*, 1, 1964, p. 18-20.
- TRONTI M., Vecchia tattica per una nuova strategia, *Classe Operaia*, 4-5, 1964, p. 31-32.
- TRONTI M., 1905 in Italia, *Classe Operaia*, 8-9, 1964, p.15-16.
- TRONTI M., Classe e Partito, *Classe Operaia*, 10-12, 1964, p. 2-6.
- TRONTI M., *Operai e Capitale*, Torino, Einaudi, I ed. 1966, II ed. 1971 [ed. fr. Tronti M., *Ouvriers et Capital*, Genève, Entremonde, 2016]
- TRONTI M., Estremismo e riformismo, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 1, 1968, p. 41-58.
- TRONTI M., Il partito come problema, *Contropiano. Materiali Marxisti*, 2, 1968, p. 297-318.
- TRONTI M., *Sull'autonomia del politico*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- TRONTI M., *Il tempo della politica*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- TRONTI M., *Dall'estremo possibile*, Roma, Ediesse, 2011.
- TRONTI M., *Nous Opéraistes. Le roman de formation des années soixante en Italie*, Paris, Editions de L'éclat, 2013.
- TROTTA G. ET MILANA F. (dir.), *L'operaismo degli anni sessanta. Da « Quaderni Rossi » a « Classe operaia »*, Roma, Deriveapprodi, 2008.
- VALENTE M., *Ideologia e potere da « Il Politecnico » a « Contropiano » (1945-1972)*, Turin, ERI, 1978.
- VATTIMO G., Abitare viene prima di costruire, *Casabella*, 1982, 485, p. 48-49.
- VATTIMO G., ROVATTI P. A., (dir.), *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.
- VATTIMO G., Vers une ontologie du déclin, *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 452-453,

Janvier Février 1985, p. 90-105.

VEGETTI M., Potenza dell'astrazione e sapere dei soggetti, dans *Aut-Aut*, 175-176, 1980, p. 5-18.

VEYNE P., *Foucault révolutionne l'histoire*, Seuil, Paris, 1978.

VIGORELLI A., Noi, i soggetti e il politico. A proposito di bisogni e teoria, *Aut-Aut*, 155-156, 1976, p.196-203.

VIRNO P., Home sweet home. Crisi della ragione e nuovi saperi, dans *Metropolis*, 2, 1980, p. 50-54.

VIRNO P., *Convenzione e materialismo. L'unicità senza aura*, Rome, Deriveapprodi, 2011.

WEBER M., *Économie et Société I*, Plon, Paris, 1971.

WEBER M., *La Ville*, Aubier-Montaigne, Paris, 1982.

WEBER M., *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Flammarion, Paris, 2000.

WEBER M., *Le Savant et le Politique*, La Découverte, Paris, 2003.

WEBER M., *La Science, profession et vocation*, Agone, Marseille, 2005.

WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

WITTGENSTEIN L., *Remarques philosophiques*, Paris Gallimard, 1975.

WITTGENSTEIN L., *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1976.

WITTGENSTEIN L., *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, 2002.

WRIGHT S., *Storming Heaven. Class composition and struggle in Italian Autonomist Marxism*, London Virginia, Pluto Press, 2002.

ZANINI A., *Macchine di pensiero. Schumpeter, Keynes, Marx*, Verona, Ombre Corte, 1999.

ZANINI A., *Joseph A. Schumpeter. Teorie dello sviluppo e capitalismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

ZANINI A., *Filosofia economica. Fondamenti economici e categorie politiche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

ZANINI A., *Principi e forme delle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2013.