

Présentation du livre
Dessin / Chantier
05 Décembre 2019
Atelier du domaine matérialité

Pierre Bernard

aux étudiants

Je remercie les enseignants du domaine matérialité de me recevoir ici dans cet atelier de projet. Lorsque je leur ai proposé de présenter ce livre, ce n'était seulement parce qu'il fait partie de la bibliographie du domaine matérialité de l'Ensapl ou même parce qu'il est régulièrement cité dans les mémoires de PFE ou d'HMONP (y compris d'ADE qui n'ont pas été étudiants ici). La vraie raison est que j'ai pu constater que les étudiants qui avaient le courage de se lancer dans sa lecture butaient sur des passages difficiles et me donnaient clairement l'impression de ne pas être allés au bout. Ce que je comprends. Ce texte Dessin / Chantier est effectivement dense et parfois touffu. Ce que je vais en présenter est nécessairement réducteur tant il y a de développements multiples parfois sur le ton du langage parlé et qui reprennent le phrasé singulier de Ferro. Parfois, à l'inverse, ces développements atteignent un niveau d'hermétisme – ami d'Hermès - du langage écrit que les citations de Hegel notamment ne dénouent pas beaucoup pour ceux qui ne sont pas initiés à la philosophie.

Je connais une grande partie de ce texte depuis environ trente-cinq ans et je continue de le décortiquer, l'ayant laissé de côté pendant plus de quinze ans après mon diplôme. Je peux témoigner très simplement de ce qu'il mobilise comme attention et comme persévérance lorsque l'on pressent qu'il y a là quelque chose d'important. Ce que je propose ici n'est pas l'équivalent d'une fiche de lecture. Mon objectif est de vous faire lire ce livre et même de faire comprendre qu'il en faut plusieurs lectures. Je vais donc plutôt essayer de décrire les déterminations de ce livre et son mouvement interne, en donnant quelques clés pour en faciliter l'approche.

Cette introduction à la lecture est organisée en quatre temps :

- 1- La structure du livre est liée à une histoire politique.
- 2- Le propos général du livre : il s'agirait d'un essai de théorie critique de l'architecture à partir de ses conditions de production, de la manière dont elle se fait.
- 3- Deux thèmes centraux du livre : la manufacture et le dessin comme forme de type zéro.
- 4- Enfin, dernier temps, celui du dépassement au travers de la deuxième partie du livre intitulée « Commentaires ».

I. LA STRUCTURE DU LIVRE EST LIEE A UNE HISTOIRE POLITIQUE.

Le livre *Dessin / Chantier* qui paraît en 2005 est écrit en plusieurs fois. En trois fois précisément et c'est perceptible, mais le premier texte n'apparaît qu'en filigrane dans la première partie. Ce premier texte dont nous n'avons pas de traduction française commence dans les années 60 au Brésil, dans un climat de bouillonnement d'idées et aussi dans le contexte d'une intense activité de construction à laquelle Ferro participe. Il construit plusieurs bâtiments à Brasilia avant même d'être diplômé (en deuxième année d'école d'architecture) et y côtoie Niemeyer avec qui il partage pendant un temps son engagement au parti communiste brésilien.

C'est à la suite des expériences de chantier de Brasilia que Ferro engage réellement son travail d'écriture et de recherche dans le cadre de la faculté d'architecture de Sao Paulo. Ce qu'il voit sur le chantier de Brasilia est une exploitation effrénée et une misère orchestrée et encadrée policièrement. Evidemment, l'écart énorme entre les positions progressistes et modernistes de Niemeyer ou d'Artigas, l'enseignant qui l'a marqué, et les réalités de la production du bâtiment, l'amène à prendre de la distance et même à construire une position critique face à ce qu'étaient alors les contradictions de l'histoire brésilienne.

Il y avait d'une part une aspiration partagée par toute la société pour le changement social et le développement du pays avec une forte influence intellectuelle de la gauche, et d'autre part un compromis avec les exigences du capitalisme qui industrialise le pays et promet les effets de ruissellement de cette nouvelle richesse sur les classes les plus pauvres. (Pour plus d'informations, voir Sandra Fiori, « Sergio Ferro au prisme d'une histoire brésilienne » Cahiers de la recherche architecturale et urbaine 2018)

- Il y a donc une **première écriture** à partir de 1963, dont on peut dire qu'elle est forcément tributaire des circonstances et du climat politique régional mais qui est déjà très théorisée. Elle fera l'objet d'une publication tardive au Brésil en 1976. (*O Canteiro e o Desenho*). Cette première écriture va poser les fondements à la fois d'un propos et d'un corpus très marqué par la lecture de Marx (qui perdure tout au long du livre). Parallèlement Ferro et deux autres architectes (Rodrigo Lefèvre et Flavio Imperio) créent le groupe *Arquitectura Nova* pour tester une autre manière de produire l'architecture. Ce seront essentiellement des maisons, très typées par leurs modes constructifs. Pour votre information, le groupe *Arquitectura Nova* est invité d'honneur de la biennale d'architecture d'Orléans qui se tient jusqu'au 19 janvier 2020. Les maquettes et plans de ces maisons y sont exposés.

- **Deuxième écriture.** Une dictature militaire prend le pouvoir au Brésil en 1964. La jeunesse est précipitée dans des positions plus radicales. Ferro est arrêté fin 1970. A sa libération, il demande et obtient l'exil en France où il est accueilli à l'école de Grenoble en 1972. C'est dans ce nouveau contexte universitaire, dans le cadre du laboratoire

Dessin / Chantier, que Ferro entreprend une réécriture et un approfondissement en français du texte. Ce texte forme la première partie du livre Dessin / Chantier. Il s'étoffe théoriquement, en étant « poreux » au climat intellectuel français des années 70 et n'est plus uniquement déterminé par le contexte brésilien. Il aborde de manière frontale la question de la production architecturale et de la place que nous y occupons.

Ce texte est écrit simultanément à celui sur le Couvent de la Tourette de Le Corbusier (sorti en 1988) et qui fait l'objet d'une écriture collective dans le laboratoire Dessin / Chantier de l'école d'architecture de Grenoble.

Troisième écriture. Le texte de la deuxième écriture circule et soulève beaucoup de critiques. Un nouveau texte est écrit qui s'appelle Commentaires sur Dessin / Chantier. Il forme la deuxième partie du livre, écrite dans les années 2000. Il clarifie les notions clés et initie des prolongements qui globalement définiraient les contours d'une autre pratique.

Ce livre procède ainsi d'une écriture qui s'étale sur quarante ans. Cela donne à Ferro l'occasion d'élaborer, revenir, vérifier, prolonger, confirmer voire corriger son argument. Pour autant, certaines formulations peuvent paraître datées. Un collègue bienveillant, qui avait lui-même buté sur la lecture du livre me disait qu'il s'était trouvé face une sorte « d'archéologie du savoir ». Soit. Prolongeons la compagnie de Foucault, et admettons qu'il faille y ajouter une généalogie : celle d'un savoir en construction permanente, dont la meilleure critique consisterait à le mettre à l'épreuve de nos réalités de producteurs.

II. LE PROPOS GENERAL DU LIVRE.

A la suite de son expérience, dont on a compris qu'elle a perturbé l'idée qu'il se faisait de l'engagement de l'architecte dans une perspective « progressiste », Ferro entreprend de poser les préliminaires d'une théorie critique de l'architecture qui s'énoncerait à partir de la manière dont elle se fait, ou encore à partir des processus qu'elle engage dans sa fabrication : c'est-à-dire ce qu'elle engage de techniques, de modalités d'organisation du travail et de relations entre les acteurs de la construction. Autrement dit, Ferro pose les bases d'une théorie qui s'énoncerait à partir de la forme de production de l'architecture et de ses rapports de production, le tout sous le mode capitaliste de production que nous connaissons depuis quelques siècles. On comprend aisément que forme de production et rapports de production vont être les clés de la lecture du chantier.

On pourrait penser que l'architecte est spectateur de cela. Ou qu'il est simplement extérieur à ce qui conditionne les moyens matériels et les formes d'organisation du travail. Ce que Ferro ajoute est la place de l'architecte au sein de ces rapports de

production et il examine particulièrement le rôle du dessin sur le chantier, dessin qui est l'essentiel de ce que nous faisons et qui a même marqué par son renouveau l'émergence de l'architecte moderne à la Renaissance.

Articulation donc de « nos attributs » et de la forme de production.

Pour bien comprendre ce que Ferro fait et ce qu'il ne fait pas dans ce livre, je précise que pour produire sa « théorie critique », il inverse le point de vue historiographique. C'est-à-dire qu'il ne part pas des bâtiments produits mais de la production. Pour mémoire, le regard de l'historiographie commune ou de la critique architecturale s'est élaboré (excusez le résumé) dans la trilogie forme, usage, qualité constructive dans le meilleur des cas (c'est-à-dire les *venustas*, *utilitas* et *firmitas* vitruviennes). Ajoutons que les approches de l'histoire moderne de l'architecture vont aussi insister sur ses portées symboliques, sociales ou sociétales, voire politiques (Tafuri par exemple fait excellentement ces analyses). Ferro ne les ignore pas, mais il constate que malgré leur intérêt, ces approches ne font que peu de cas (voire pas du tout) de la production comme processus matériel et social.

Ce qui caractérise encore cette recherche est qu'elle se fait à partir de l'expérience. L'expérience précède la recherche et lui est concomitante tant qu'il est au Brésil. Ferro va alors composer un autre corpus que celui de l'histoire habituelle pour développer ce que l'expérience engage. Au passage, puisque vous êtes de plus en plus amenés à pratiquer ou côtoyer la recherche, retenons de ce corpus qu'il est conçu pour appareiller la question et non pas pour placer une question dans un corpus préexistant et homogène.

Engageons un tour rapide de ce corpus :

- Ferro met en tête de ses références Kant (critique de la faculté de juger) et Hegel (Cours d'Esthétique). Deux ouvrages d'esthétique. *L'art pour nous n'est que l'expression du travail libre. Rien de plus normal donc que l'étude du chantier libre à partir des concepts de l'esthétique* (conclusion p. 150). Ne nous trompons pas : si le champ convoqué est celui de la philosophie esthétique, la justification lapidaire de ces premières références souligne une dimension importante de cette recherche : elle n'est pas neutre, le mot *libre* sonne deux fois. La recherche de Ferro est toute entière tournée vers l'émancipation du producteur, vers le travail libre.
- Cette référence à l'esthétique n'empêche pas que Marx est en trame de fond, avec une approche du travail par l'économie au sens large (rapport capital-travail). C'est surtout le livre premier du *Capital* qui sera évoqué et que nous allons retrouver ci-après.
- En ajoutant l'esthétique (qui n'intéresse pas Marx) Ferro, dont le marxisme est hétérodoxe, va plutôt pencher vers l'École de Francfort avec un auteur comme Théodor Adorno et sa *Dialectique négative* par exemple. (Pour mémoire quelques autres noms

qui ont marqué la pensée de ces années de Francfort : Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Ernst Bloch. En deuxième génération on retrouve Habermas dont *l'Espace Public* est aussi dans les bibliographies de master à l'Ensapl). La théorie critique de l'Ecole de Francfort dans les années 30 a prolongé Marx en s'en éloignant – certains y voient même une rupture - par le simple fait qu'elle donne à la culture une place déterminante dans la formation du sujet. Est soutenue cette idée que sous le capitalisme, la formation du sujet n'est pas tant nourrie par la culture ou l'école que par les industries culturelles qui n'existent que pour le marché. Marx pensait que les processus de socialisation se tenaient essentiellement dans l'économie, c'est-à-dire concrètement sur les lieux de travail dans la confrontation directe avec les techniques capitalistes de production. C'est bien sûr ce qu'il y a de plus proche du chantier, mais n'est pas suffisant pour rendre compte de ce que nous, dans la sphère « culturelle », jouons comme rôle dans l'édifice capitaliste.

Pour terminer sur le corpus, ce bref aperçu permet de comprendre ce que sa construction emprunte à la méthode de l'Ecole de Francfort : en l'actualisant aux années 80, Ferro pratique ce croisement des disciplines, des champs du savoir, qu'il saisit dans une sorte d'éclairage mutuel, pour comprendre les processus de production de l'architecture (l'école de Francfort visait ceux de la culture).

On va ainsi retrouver : la philosophie : nous l'avons vu, l'anthropologie, la psychanalyse, l'économie, la sémiotique et la linguistique, la critique sociale etc.

Pour vous citer quelques noms que vous connaissez : Hegel en passant par Leroi Gourhan, Lacan, Barthes, Saussure, Peirce, Foucault, Gorz et bien d'autres, et tant d'autres...

L'objectif de ces croisements je le répète, est de sortir d'un champ historiographique ou scientifique cloisonné (souvent prétendument neutre) et de s'intéresser à tout ce qui permet de comprendre les processus, les procédures de socialisation ou d'autorité (que l'on retrouve dans les rapports de production), les techniques (constructives ou intellectuelles) qui opèrent sur le lieu de travail qu'est le chantier et dans la production culturelle qui lui est indissociable : le dessin d'architecture tel qu'il est aujourd'hui.

III. DEUX NOTIONS COMPLEMENTAIRES : LA MANUFACTURE ET LE DESSIN COMME FORME DE TYPE ZERO

La manufacture est un thème central du livre de Ferro. Il faut entendre la manufacture comme forme de production. Ferro énonce que la production de l'architecture relève de la manufacture.

Si l'on se souvient du propos général du livre, à savoir comprendre l'architecture sous l'angle du processus de production matérielle global impliquant des rapports de production, le livre pose donc d'abord que l'architecture n'existe pas sans un processus qui la produit et que ce processus de production est celui du secteur bâtiment.

Ce secteur se caractérise par des entreprises spécialisées en corps de métiers (même une entreprise générale est un groupement de sous-traitants spécialisés) et qui se réunissent momentanément sur un chantier le temps de la production d'un bâtiment. Le chantier est donc un conglomérat de travailleurs opportunément rassemblés pour réaliser un travail dont la caractéristique est qu'il est morcelé. A l'observation, le chantier présente des « restes » d'artisanat, agglomère des degrés de qualification très disparates qui peuvent aller du Compagnon à l'arpète pour ne parler que des acteurs du faire. C'est en poussant plus loin l'analyse des caractéristiques de la production matérielle du bâtiment et des rapports de production, que Ferro identifie qu'il s'agit alors d'une manufacture, bien que cette forme soit plutôt connue comme ayant eu cours du XVI^e au XVIII^e. Ferro fait glisser en quelque sorte la notion de manufacture comme un filtre qu'il superpose au chantier et le rend lisible (avec quelques écarts par rapport à la manufacture « historique »)

Retenons donc que la manufacture est la forme de production la plus rapprochée du chantier, sa forme tendancielle pour ainsi dire. Et l'on peut reconnaître effectivement dans le secteur bâtiment d'aujourd'hui, certains de ses traits que Marx avait notés dans le chapitre XIV, 4^{ème} section du Capital :

- Le regroupement d'une grande quantité de travailleurs (la quantité est importante) sous la pression d'un maître. Nous reviendrons sur cette « pression d'un maître ». On sait que le bâtiment est un secteur de main d'œuvre qui a beaucoup moins baissé en nombre que la plupart des secteurs de production industrielle.
- Une coopération basée sur la division du travail. Il ne s'agit plus de la coopération simple c'est-à-dire de pair à pair et où la répartition du travail était librement assumée directement par les groupements d'artisans dans la période médiévale par exemple. Ferro critique ce terme de coopération et dit même que c'est plutôt une anti coopération puisque la division du travail instaurée dans la manufacture isole des fragments de travail dont la raison d'être ensemble échappe aux manouvriers. Sur les

chantiers nous connaissons bien cette incohérence quelquefois irritante des différentes actions des ouvriers qui ignorent le travail voisin.

- Cette division du travail s'applique à une combinaison de métiers préexistants (sauf pour ceux apparus au XX siècle autour du béton, de l'électricité etc.) qui sont désagrégés et simplifiés au point qu'ils s'apparentent plutôt à une collection de gestes stéréotypés, juxtaposables et pauvres en savoir. Chaque métier est décomposé dans ses opérations diverses : Adam Smith (1723 – 90), un des pères du libéralisme, fait l'éloge de cette décomposition du travail dans la manufacture d'aiguilles toute nouvelle à son époque. Il note pas moins de 70 à 90 opérations passant en autant de mains, quand auparavant un seul homme fabriquait une aiguille. Ce morcellement poussé explique la notion de travailleur parcellaire caractérisé par l'incomplétude, l'extrême simplification de la gestuelle et évidemment la perte de maîtrise du process global.

La comparaison avec le bâtiment aujourd'hui peut paraître forcée. Ce n'est pas le cas : j'ai dit que quelques restes de l'artisanat perduraient, mais qu'ils coexistaient avec des états dégradés du savoir-faire, abimés, acéphalisés, au sein quelquefois d'un même métier. On retrouve par exemple cela chez le couvreur zingueur, qui bénéficie encore d'un savoir-faire conséquent, alors que chez le plâtrier c'est plus clair : la plaque de plâtre a totalement effacé la *façon* du plâtre. Ce savoir-faire a disparu (j'ai connu ses derniers moments quand j'ai commencé à travailler). A sa place est arrivé le geste limité mais précis (hyper spécialisé) de l'enduseur. Ce flou quant à la nécessité du savoir-faire, convoqué à minima, rendu inutile la plupart du temps, ou remplacé par une grammaire restreinte de gestes, est une caractéristique de la manufacture. Ferro en fait plusieurs descriptions dans le chapitre *Colle et Fissure* p. 32. Le souvenir d'autonomie que réveille ce savoir-faire convoqué et atrophié à la fois, que l'on reprochera à l'ouvrier de ne plus avoir le cas échéant, est une source constante d'hostilité et aussi de résistance. D'autant plus que sorti du chantier, le poseur de bâtis de porte en bois pourra se retrouver dans l'atelier de menuiserie de son entreprise par exemple où il lui reste plus de chance d'avoir une pratique artisanale (c'est vrai pour le bois en partie mais ne l'est pas pour l'aluminium ou le PVC qui sont nés avec la forme de production industrielle).

Adam Smith avait bien repéré ce fait déjà à l'œuvre dans les secteurs manufacturiers nombreux à son époque, notamment dans le textile. La manufacture était donc pour lui une forme inaboutie - même si elle avait accru la productivité de manière considérable - puisqu'une insubordination récurrente découlait du statut ambigu du savoir-faire. Ferro y faisant référence reprend les termes de Marx de « subordination formelle » c'est à dire partielle, non totale. A la différence de Smith évidemment, il repartira, nous le verrons de ce caractère « formel » pour développer de nouvelles perspectives.

Malgré son « inaboutissement », la conséquence ou plutôt la finalité de cette division du travail entre et au sein des métiers est la diminution de la valeur de la force de travail.

- Vient enfin une notion très importante après cet aperçu de la décomposition / dispersion du savoir-faire : celle du travailleur collectif. Qu'est-ce que c'est chez Marx ? c'est la combinaison du grand nombre de travailleurs parcellaires interdépendants *en collaboration forcée*, qui justifie la mise en place de mécanismes de contrôle et de commandements, mais dont le mécanisme d'interdépendance dans la manufacture leur échappe (à la différence de l'artisan qui s'associe librement et partage une vision de l'ouvrage avec ses pairs). J'ai dit au début de ce chapitre, que les travailleurs parcellaires étaient rassemblés « sous la pression d'un maître ». Voici donc en quoi consiste ce « mécanisme » : un rapport social dont le nœud est la pression d'un maître et qui se déploie en multiples relations entre des sujets marqués d'incomplétude. Aussi simple que cela puisse paraître, cela contient une caractéristique essentielle au-delà du seul mécanisme d'autorité : il n'y a rien d'autre que de l'intersubjectivité comme moteur de la production. C'est-à-dire rien qui soit externalisé dans un procédé technique comme le sera la chaîne de production au début du XX^es. (ou dans le commandement des tâches réglé par un algorithme chez Amazon). Dans la manufacture à l'inverse, ce qui rassemble les travailleurs parcellaires et réalise le travailleur collectif est subjectif, non objectif.

- Ferro reprend ce travailleur collectif mais il ajoute que dans l'architecture aujourd'hui ce sujet collectif a sa tête hors de soi, que le chantier est hétéronome, c'est-à-dire que ce qui réalise la cohésion qui est le corollaire de sa dispersion, lui est étranger. Cette approche condense une grande partie de l'argument de Dessin / Chantier (p. 31, 42 répété en p. 122 etc.). A la place du maître présent sur place, une loi s'impose de l'extérieur.

Arrivés à ce stade, il faut lever un doute : l'architecte n'incarne pas le maître de la manufacture. Il est à distance respectable, son savoir ne se confond pas avec le faire.

Moins direct, mais tout aussi impératif, image, représentation par anticipation, et non pas objet, c'est le projet qui rassemble le travailleur parcellaire à l'ouverture de chaque nouveau chantier.

C'est là qu'intervient la deuxième notion clé : le dessin comme forme de type zéro.

Ferro insiste sur ce fait que le projet a cette fonction de recomposer, c'est-à-dire de rendre efficace la forme de la manufacture, faute de quoi le mouvement de dispersion du travailleur parcellaire qui n'a plus la maîtrise du processus de production, aboutit à une impossibilité tout simplement de produire.

Mettez ensemble quelques entreprises sur un site de chantier, sans qu'il y ait de projet, il ne peut y avoir de production.

Un projet est composé de pièces écrites et graphiques. Ferro n'évoque pas les pièces écrites du CCTP : notons simplement que l'écrit reconduit de manière autoritaire l'éparpillement de la production en tâches séparées. Si le projet dans son ensemble a cette fonction de miroir du corps social morcelé, l'écrit y est l'auxiliaire du dessin qui lui est le véritable agent rassembleur, le médiateur des fragments productifs. L'évidente forme totalisante qu'est le dessin du projet est une image, une représentation qui n'en reste pas moins sujette à interprétation. Nous le voyons tous les jours sur le chantier. Le risque est ici que la réunion des travailleurs parcellaires en un travailleur collectif (fonction de ce dessin totalisant) puisse s'égarer en une source potentielle d'autonomie. Il faut alors décomposer le dessin en autant de représentations partielles : nous initions ce processus dans les études d'avant-projet détaillé. Mais c'est surtout en phase « d'exécution » que c'est le plus évident : les plans le plus souvent réalisés par les entreprises elles-mêmes (en France), focalisent la description sur un corps de métier (voire un ensemble de tâches) au prix d'une perte de sens : ces dessins le plus souvent totalement décontextualisés (les ouvrages voisins n'apparaissent quasiment jamais) décrivent des opérations limitées transformables en ordres simples, transmissibles oralement et encadrés par la prescription écrite : *le code perd sa généralité et atteint en dégradations successives les bases de la production* p. 42

Ferro s'attachant au dessin, qui est notre propre, observe sa modification historique dans la production. La géométrie descriptive de Monge (1799) en est une clé, précédée de celle de Desargues en 1639. Plus avant dans le temps, c'était l'ensemble de la codification du dessin par les traités de la Renaissance et l'on peut remonter encore jusqu'à l'invention de la perspective au début du XV^e.

Avant cette époque de la Renaissance, le dessin est suggestif. Ferro cite par exemple *L'éducation technologique* d'Yves Deforge : *Le dessin suggère globalement quelques thèmes de réflexion... où tout est possible pour le « bon artisan »* (p.60). Avec les transformations successives accompagnant la mise en place de la manufacture jusqu'au XIX^e, le dessin acquiert une nouvelle vocation :

- Mesurabilité, homologie avec le réel (suppression de la part imaginaire), *découpage de la production avec la plus grande rigueur*, systématisation implicite des opérations, stéréotypie de la gestuelle, outil de contrôle. Il serait intéressant de lire les étapes successives de numérisation du dessin depuis trente ans jusqu'aux recherches actuelles de paramétrage de la conception, qui sont paramétrage de la production et qui représentent une étape décisive depuis Monge moyennant l'évolution de quelques codes du dessin. A l'usage, les pratiques qu'elles induisent les inscrivent clairement dans cette histoire de la fonction subordinatrice du dessin.

Progressivement les représentations se normalisent, certaines homologies disparaissent au profit d'une symbolisation arbitraire ... L'information contenue dans un dessin technique est perçue de la même manière par tout sujet possesseur de différents codes... Un dessin complet est un ordre p.60.

- Evidemment la question de la possession de ces codes est centrale, sachant qu'ils ne viennent plus du savoir-faire mais du savoir toujours plus spécialisé et pointu du sachant séparé, tête sans mains... C'était déjà la même chose avec l'invention de la stéréotomie à la Renaissance.

Ferro pose donc là une remarque sur le dessin très longuement développée dans la première partie du livre. S'ensuivent deux considérations :

1. Le dessin d'architecture depuis quelques siècles s'est constitué progressivement et historiquement comme dessin pour la production et non plus de la production, c'est-à-dire tiré d'elle. Il joue le rôle de médiation, mais d'une médiation qui est subordinatrice pour assurer le lien entre capital et travail *en en maintenant les extrêmes séparés* (comprendre la représentation et le faire). Un résumé très clair en est repris p.119-120. Sa fonction signifiante est celle-là quel que soit le contenu de ce qu'on dessine. Ferro dit donc que quel que soit ce qu'on dessine ce dessin est indifférent, vide, neutre (p. 25). C'est une forme institutionnelle sans valeur propre qui a pour fonction de réitérer les conditions d'un ordre social. Levi Strauss appelle cela la forme zéro dans son *Anthropologie structurale*. Le dessin comme moyen pour réaliser un projet devient une fin. Inversion donc de la fin et des moyens. Ce qu'on prenait pour un moyen est en fait une fin en soi qui se justifie par l'extraction de la plus-value.

2. Tous les recours invoquant la composition et qui forment le discours architectural sur le dessin deviennent alors des masques de cette fin (ils ne sont pas des masques par nature) : les rapports d'échelle, la proportion, les trames, le rythme, les équilibres dynamiques ou statiques (plein vide), les arrangements géométriques qui produisent l'effet d'un tout, feignent la cohésion libre, ou entretiennent l'illusion d'une raison purement plastique (ou d'une pure raison plastique). Ferro y ajoute impitoyablement les impératifs moraux qui sont ceux de la supposée vérité constructive qui s'avèrent le plus souvent être des saupoudrages « éthiques ».

Ces deux considérations qui étayent la théorie critique sont évidemment très difficiles à entendre. Ferro insiste même sur la dénégation permanente qui parcourt l'histoire de l'architecture. Double dénégation si l'on y regarde de près : à la fois refus de reconnaissance de la fonction du dessin dans le process de production et « masquage » de cette fonction sous les oripeaux d'une production culturelle qui rend acceptable le « produit » bâtiment.

On l'a compris : cette analyse très argumentée et circonstanciée est ravageuse surtout quand on ne lit pas les incises, que je n'ai pas citées et qui sont comprises dans la première partie intitulée Dessin / Chantier. Notons au passage que si nous ne sommes pas habitués en France à une critique aussi dense du travail intellectuel et de la

production culturelle, ça a été plus courant en Allemagne avec l'école de Francfort notamment. Foucault le fait remarquer en 1983 dans *Qu'est-ce que la Critique ?*

C'est la raison pour laquelle ce texte a été et est toujours une gêne manifeste pour les architectes. D'autant plus que l'on peut se demander pourquoi cet état de fait, cette forme de production qu'est la manufacture et ce rôle assigné à cette forme de dessin là perdurent-ils ? En effet la manufacture a été dépassée historiquement par la forme de production industrielle, qui a « réglé » la double question (qui n'en est qu'une en fait) qu'est celle de l'insubordination potentielle des travailleurs et de l'intersubjectivité comme moteur de la forme manufacturière. Pourquoi alors le bâtiment ne s'est-il pas industrialisé ?

Et bien c'est, rappelle Ferro, parce qu'il faut tenir compte d'un phénomène propre au mode production capitaliste : la baisse tendancielle du taux de profit. La manufacture du bâtiment génère une quantité de plus-value supérieure aux autres secteurs de production industriels (de l'armement à l'automobile en passant par l'industrie pharmaceutique etc.). Etant un secteur de main d'œuvre stable avec un faible poids de capital constant (machines, etc.) la plus-value extraite est élevée. Ferro prend à nouveau l'exemple du Brésil où les efforts d'industrialisation du bâtiment ont été stoppés (Niemeyer se serait préparé à concevoir pour cette forme de production) pour que le bâtiment permette d'accumuler suffisamment de capital et soutenir les efforts d'industrialisation du pays.

IV. LE DEPASSEMENT – COMMENTAIRES

Il y a une négativité prononcée dans le texte de Ferro, voire une noirceur indéniable. Le chapitre Crépuscule clôture d'ailleurs la première partie du livre (Dessin/Chantier) qui correspond à la finalisation des premiers écrits brésiliens après acculturation au terreau intellectuel français et européen. Permettez-moi de revenir à votre futur éventuel de chercheurs : sans négativité, pas d'horizon de transformation de quoi que ce soit, ni même de réflexivité au sens propre (retour sur vous-même, sur votre propre condition). Il nous faut savoir le négatif que nous avons à nier.

Le texte est mal reçu par les architectes qui prennent Ferro pour un ennemi de notre métier et de même encore maintenant, j'entends dire que le dessin est despotique par des jeunes architectes qui se lancent courageusement dans la lecture de Dessin/Chantier. Oubliant qu'il ne s'agit que de cette forme de dessin là, et non pas du dessin dans son entièreté. Mais je peux aussi témoigner de ce que Ferro lui-même dit, à savoir que ses étudiants à l'école ne dessinaient pas : lorsque je dessinais en atelier, j'étais regardé comme un animal étrange voire un peu suspect. Alors que, faut-il le rappeler, Ferro dessine avec une aisance supérieure.

La deuxième partie « Commentaires » écrite dans les années 90 à 2000 donne au mouvement du livre une autre tournure. Elle propose un éclaircissement et pourrait-on dire une aurore à ce crépuscule ;

- Elle active un fondement théorique de manière plus explicite, celui du dépassement : *l'Aufhebung* chers à Hegel et Marx. Dépassement (destruction et conservation) de la manufacture elle-même.
- Elle décrit un usage possible du dessin. Il s'agirait de réinventer un dessin *de la production* (tirée d'elle-même) et non *pour la production* (dans sa fonction subordinatrice). Les dessins de Jean Prouvé sont de cet acabit. En les regardant on se souvient qu'ils étaient produits dans le bureau de dessin d'où l'on voyait l'atelier de production. Ferro ajoute que la forme explicite et non figée du dessin reviendrait à se rendre disponible aux changements inhérents au chantier, en quelque sorte au fonctionnement interne de la manufacture dont le moteur est l'intersubjectivité sans cesse recomposée. Pour ma part j'avais formulé cela dans l'article paru dans le numéro 2 de la revue Criticat avec les notions d'imprévisible, d'imprédictible et surtout d'imprescriptible, (ce qui vaut pour le dessin valant pour l'ensemble de la prescription - écrite comprise).

Cette ouverture n'était pas complètement absente de la première partie mais à l'ombre en quelque sorte de la critique (nécessaire rappelons-le) de la production architecturale dans son entièreté (conception et réalisation).

Je propose à ce moment une approche un peu iconoclaste du livre Dessin / Chantier : il est possible selon moi de le lire à l'envers. C'est-à-dire de commencer par la deuxième partie et d'aller chercher dans la première, à rebours, la négativité qui rend nécessaire qu'elle soit dépassée. Donner à la négativité sa valeur de ferment et sa fonction éclairante. Une lecture non linéaire donc, plutôt itérative ou en boucles s'interpénétrant mutuellement.

Le parallélisme des deux parties le permet aisément, la deuxième partie reprenant la structure de l'énoncé de la première.

Puisque j'ai insisté sur deux notions centrales de la critique, la manufacture et la forme de type de zéro, je ne reprendrai que celles-là pour montrer comment le mouvement de l'*Aufhebung* peut se caractériser. L'écriture de Ferro se fait limpide, rapide, il faut aller le lire.

Pour la manufacture, je prélève quelques fragments d'un paragraphe pages 122 et 123 : *La manufacture née bien sûr pour le capital porte en soi ce qui permettra de se dépasser, devenir autre en se maintenant... C'est seulement la pratique capitaliste de la manufacture qui implique le despotisme de la direction. Imaginez : il n'y a selon les pays que quinze à vingt corps de métiers pour une construction normale, parfois moins. Les laisser former un collectif autonome, ce qui a sa nécessité en soi (c'est-à-dire ce qui est simplement libre) ... Et cela n'implique par la disparition de l'architecte. Il faut seulement qu'il abandonne...pour accéder à la position de sujet ...de ce qui est objectivement effectif, actif dans le corps productif ... puisque sa pensée est extérieure, plonger dans la chose et pousser jusqu'à l'existence ses meilleurs possibles... Dominer c'est beaucoup plus compliqué.*

Pour le dessin, dépassant possiblement la forme de type zéro, on peut se référer aussi au passage un peu plus bas page 123. Je le cite (en mode moins syncopé) : *cela étant réaffirmé, sans aucune restriction, il faut réaffirmer aussi qu'il y a un autre dessin. Il se caractérise schématiquement par la prévision (radicalement rationnelle, mais sensible, « humaine », ce n'est pas exclusif) exhaustive des pas d'une production heureuse et logique – tout en restant ouvert aux modifications pendant la réalisation. Dès le départ, il y a une double attention envers les producteurs : à leur savoir accumulé historiquement – et à leur réaction au présent... C'est seulement par le maintien rigoureux de la rationalité de la médiation que l'accumulation historique et l'universalisation de l'expérience deviennent possibles.*

Ferro va même jusqu'à citer certains architectes qui ont pu porter la conception dans cette direction : il regarde avec intérêt Wright à Taliesin (page 135), tout Gaudi, un peu Niemeyer, Torroja, Maillart aussi et nous pourrions ajouter sans difficulté Prouvé, Ravéreau, Hassan Fathy, quelques réalisations de Mumbai, du chinois Wang Shu, tout près de nous Paul Bossard, etc.

En effet, lorsque Ferro explique dans la première partie que *le dessin est squelette autour duquel le travail séparé peut se sédimenter* (p.94, en plein crépuscule), cela ne contient pas en soi la dimension despotique qui lui est assignée. Il faut donc pour Ferro rejouer (déjouer) la manufacture : décliner la séparation, chercher chaque ouvrage, chaque séquence de travail, jusqu'à chaque geste dans sa raison propre pour en faire la finalité toujours provisoire du concevoir, du représenter et peut être simplement du présenter.

Déminent ainsi le terrain (avec beaucoup d'autres développements), Ferro peut s'approcher de son ouverture finale : « Vers une autre pratique ».

Cela commence par une affirmation simple : *une autre pratique, heureuse celle-là, de l'architecture ... ne peut viser que l'autonomie*. On entend bien : celle du travailleur collectif comme ensemble des travailleurs parcellaires. La condition est de taille : changer les rapports de production.

Que faire de la manufacture alors, et quel projet ?

Ferro ne fait qu'indiquer la direction. Reprendre les fondamentaux de la manufacture mais autrement : *elle ne s'est pas immobilisée dans son temps négatif* p.138. Elle a une productivité positive mais toujours entremêlée de ses techniques de domination : l'analyse doit être permanente pour démêler ce qui ressort de l'une et des autres pour renverser ce qui sert l'hétéronomie. Ce renversement peut se faire par un double mouvement : les équipes du faire se concentrent d'abord sur leur spécificité à la recherche de leur raison propre, affirment donc leur particularité dans ce premier temps, puis il y a négation de cette particularité parce que la prise en compte de l'autre est possible. Le travailleur collectif peut alors exister et être vécu autrement que de manière répulsive (ce qui est le cas aujourd'hui).

Pour bien comprendre cela, il me faut vous répéter ce que l'on sait du travailleur collectif : le travail sur le chantier est celui de la réunion d'une quantité de travailleurs parcellaires. Cette situation est issue d'un principe de division du travail y compris à l'intérieur de ce qu'étaient les métiers artisanaux. Chacun de ces travailleurs parcellaires est un sujet qui a une subjectivité, des capacités etc. Le travailleur collectif, qui est la réunion des travailleurs parcellaires, n'est pas une personne physique mais est un sujet qui totalise les capacités fragmentaires des travailleurs parcellaires. On parle du travailleur collectif comme d'un sujet, de la même manière qu'on est capable de parler du corps social. Le travailleur parcellaire est un membre du travailleur collectif (la métaphore organique n'est pas à poursuivre). La totalisation des capacités fragmentaires, mais aussi la subjectivité, identifient le travailleur collectif : en effet nous avons vu que c'est la seule subjectivité qui constitue le mécanisme de la manufacture. Le bâtiment en est la parfaite illustration. Parenthèse : Il se trouve que cette idée de

travailleur collectif est assez à la mode en ce moment. Des collectifs en parlent quand il y a regroupement de personnes autour d'un objet, qui présentent des capacités complémentaires, qui accumulent leur incomplétude pour produire quelque chose. La subjectivité du travailleur collectif est ce qui permet de réaliser l'accord entre ses membres. Il n'y a à priori pas de négativité dans ce principe, sauf quand cet accord est supplanté par un organe autoritaire ou une médiation extérieure, hétéronome. Marx : *le travailleur collectif possède maintenant toutes les facultés productives au même degré de virtuosité et les dépense le plus économiquement possible en employant ses organes individualisés dans des travailleurs ou des groupes de travailleurs spéciaux, qu'à des fonctions appropriées à leur qualité.* Ferro parle alors du *Geist*, de l'esprit productif qui peut circuler entre les corps d'état. Il note aussi : *la diaspora revient enrichie de sa multiplicité* p. 148.

Cela n'est envisageable que si le projet change. Il lui revient de préfigurer l'union des équipes différenciées, mais sous la forme de l'accumulation et non pas d'une unité (préalable, simple, autoritaire). Accumulation suppose d'abord la rationalité exigeante de chaque mode opératoire, matériau, outillage, forme, en incluant une possible interprétation voire optimisation en cours de chantier (l'écho lointain du dessin d'avant la manufacture où *tout est possible pour le bon artisan* mais transposé au travail déqualifié). Se pose évidemment la question du temps séparé de la conception et de la réalisation. Ferro n'y répond pas directement : il annule cette séparation sans autre forme de procès. Plutôt, il renvoie à l'expérimentation (p.141) qui serait le seul espace possible tant pour la conception que pour la réalisation. Rien n'est à faire dans les conditions de la production « ordinaire ».

Tout le problème est alors le suivant : comment penser notre place dans les rapports de production, plutôt que vis-à-vis de ces mêmes rapports comme le demande W. Benjamin dans *l'Auteur comme Producteur*, si cela ne peut produire qu'une pratique en dehors des rapports de production réels. Ferro nous conduit jusqu'à un point où il apporte sa propre réponse.

Mais il faut considérer la question ouverte et c'est un des grands mérites de cette fin de texte dont on sent qu'elle est en recherche. Revenons donc à sa proposition : il nous reviendrait de préfigurer des ouvrages cohérents avec des équipes déterminées, ce que la manufacture capitaliste n'interdit pas, mais ajoutons par exemple que nous pourrions profiter des moments incertains que sont ceux des études d'exécution (non totalement codifiés entre la conception supposée finie et les plans d'ateliers et de synthèse qui sont produits pendant le chantier). Ces études dites d'exécution ayant l'opportunité de prélever une sélection d'opérations et de les ordonner en une logique qui appuierait celle du faire spécifique à un moment et à des personnes précises. L'objet de cette parenthèse n'est pas de faire une proposition alternative à celle de Ferro mais de rappeler qu'il convient inlassablement d'analyser ce qui constitue le tissage complexe du process de production. Ce qui importerait donc à ce moment du chantier - j'embraye

de nouveau sur le texte Dessin / Chantier - serait que l'unité, non pas posée en préalable mais qui s'acquiert par une reformulation du faire, fasse reculer le principe d'hétéronomie de la manufacture actuelle (la tête hors de soi du travailleur collectif). L'unité sous sa forme accumulée se réalisant par libre coopération des équipes spécialisées. Unité qui passera encore par une représentation (le plus souvent mais sans absolue nécessité) qui connaisse et reconnaisse les forces en présence et l'expression possible de leur savoir-faire. Pour ne pas céder à la tentation d'une convocation de l'idée nostalgique d'artisanat, on peut consulter avec intérêt comment R. Senett, dans *Ce que sait la main*, distingue quelques aspects de la composante « savoir » d'un savoir-faire d'aujourd'hui : savoir explicite, tacite, pratique etc...

Observons avec Ferro le renversement : le projet est résultat. Comprenons alors que le projet n'est pas (presque plus ou plus du tout) celui d'une totalité préconçue et prescrite mais celui d'unité réalisée en faisant et en se faisant. Le projet est la forme concrète et matérielle de l'objet, correspondante, concordante, expression de la réalisation subjective du travailleur collectif.

Pour terminer, il reste un point que je souhaite mentionner et qui à lui seul pourrait relancer beaucoup de commentaires :

Ferro dans les dernières pages (p.142 et suivantes) revient sur une lecture sémiotique de cette nouvelle pratique, à partir des catégories de Pierce, auxquelles il fait subir une torsion pour déchiffrer et conséquemment réfléchir la construction (déjà annoncée dans le commentaire page 135 à propos des travaux sur la voute avec *Arquitectura Nova*). Soulignons au passage cette boucle que réalise le livre, commençant par une critique de l'historiographie commune pour terminer par la proposition de cet outil de lecture. J'en retiens surtout ce qui fait question à mes yeux : le passage de l'indice à la trace. C'est d'une grande importance pour Ferro, au point qu'il en a fait un autre livre qui s'appelle tout simplement *la Trace*. Pour Ferro, l'indice est *la marque objective, spécifique laissée nécessairement par le processus de production dans le produit* p.144. Cette première définition ne problématise pas. Un peu plus loin : *l'indice est marque, vestige de la production, cela ne signifie pas qu'il soit forme effective de la production*. Pire, dira-t-il, il est détournable et détourné par la plastique (sous la forme de variations de textures par exemple). Dans une conférence que j'avais faite en 2012 sur la matérialité dans cette école, j'avais insisté sur cette dimension indiciaire dans ce que la construction pouvait avoir de signifiant. Je considérais que la seule possibilité aujourd'hui était de faire place, et plus encore de se prédisposer à recevoir la marque du travail sous cette forme indiciaire quitte à s'écarter de ce qui était conçu (je remarquais qu'aucune conception séparée du faire n'était à même de prétendre régir une quelconque matérialité). En d'autres termes, il faut continuer à creuser la voie de ce passage à la trace dans nos conditions actuelles. Qu'en dit Ferro ? *Cela apparaît clairement dans l'indicialité – qui*

devient trace. La marque du travail décrit en même temps les moyens mis en œuvre et le schème qui le guide, renvoi à un double passé, celui de l'acte et celui de la pensée déterminante de cet acte, leur convenance réciproque p146. Ce devenir de l'indice en trace est en fait un grand saut, immense même. La foi de Ferro en la raison est inébranlable et c'est ce qui soutient cet arc magistral. Prenez cela comme un horizon, ce vers quoi on peut se tourner, ce qui ne peut qu'aiguiser votre appétit :

Imaginez la manifestation heureuse d'une manufacture libre du bâtiment : chaque lot, chaque corps de métier se posant selon sa liberté et logique propres mais affirmant au même moment la nécessité de l'ensemble déterminée par le concept central de la manufacture – le corps productif total -, voilà constitué le « bel objet architectural » ... Le projet commun, réfléchi, intériorisé et réalisé par chaque équipe, dans le cadre de sa meilleure logique indépendante réapparaît comme objet construit où se lit et l'autonomie de chacun et leur libre coopération pour l'effectuer. p148