

l'espace critique



Selon un scénario de Patrice Goulet, l'exposition "Avant/Après, architectures au fil du temps", présentée à l'ouverture de la Cité de l'architecture et du patrimoine en 2007. Ph. © Gaston Bergeret/CAPa.

À travers les expositions, qui se sont surtout développées depuis le milieu du XX^e siècle, l'architecture a pu être abordée de manière totalement différente. Elle a moins été perçue comme une démarche s'achevant dans un objet fini que comme une *cosa mentale*. La phase de conception, qui est aussi une phase de présentation et d'exposition, prend parfois le pas sur la réalisation pour nous rappeler que toute œuvre architecturale reste fondamentalement un projet : une projection dans le futur à la fois esthétique, sociale et politique.

Exposer l'architecture ?

par Richard Scoffier

On le répète souvent, l'architecture, contrairement à la peinture ou à la sculpture, ne peut que difficilement être exposée, puisqu'elle s'ancre dans un territoire. Ainsi le premier musée des Monuments français - celui d'Alexandre Lenoir, ouvert de 1795 à 1816 - a-t-il rassemblé dans le couvent des Petits-Augustins à Paris des fragments d'édifices patrimoniaux nationalisés et parfois pillés ou sévèrement vandalisés par la fureur révolutionnaire. Certaines de ces pièces sont encore visibles aujourd'hui dans la cour de l'École des beaux-arts. Cette expérience est poursuivie de manière plus raisonnée par Eugène Viollet-le-Duc lors de la création, en 1882 à Chaillot, du musée de Sculpture comparée rassemblant une importante collection, toujours présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine, de moulages en plâtre et de maquettes reproduisant des chefs-d'œuvre de l'architecture française. Le public peut



La salle A du musée de Sculpture comparée, palais de Chaillot, Paris, au début du XX^e siècle.
Ph. © Archives du musée des Monuments français/CAPa.

ainsi être saisi émotionnellement par les dimensions réelles de ces fragments tout en ayant le loisir de les comparer pour appréhender les diverses volontés artistiques qui les traversent.

Disposant de grands espaces, les expositions universelles destinées à montrer la puissance industrielle émergente des pays occidentaux ont vu surgir des architectures très spécifiques comme, en 1851, le Crystal Palace, une serre cyclopéenne en fonte et en verre abritant un paradis sous le ciel pluvieux de Londres, ou en 1889 la tour Eiffel, une tour de Babel lancée comme un pont métallique du Champ-de-Mars vers le ciel. Notons, sans en faire un inventaire exhaustif, que de nombreuses “maisons du futur” ont été construites spécialement pour des expositions mais aussi des salons de ce type. Citons le pavillon de l’Esprit nouveau conçu par Le Corbusier et Pierre Jeanneret dans le cadre de l’Exposition internationale des arts décoratifs en 1925, ou la maison en plastique de Ionel Schein au Salon des arts ménagers de 1955. Des constructions prévues pour être habitées, mais surtout visitées, par des foules entières afin de les convertir à de nouveaux arts de vivre.

Concevoir pour effectuer

Contrairement au peintre ou au sculpteur, l’architecte ne construit pas ses édifices de ses propres mains mais doit dessiner des plans, des coupes et des élévations - un système de notation très précis, comparable à une partition musicale - permettant aux entreprises de réaliser ses idées. De plus, avant de confier ses plans aux entreprises, il doit convaincre ses clients de la qualité de ce qu’il propose. Dès la Renaissance, quand il n’est plus considéré comme

un simple maçon mais comme un homme de l’art, il présente ses projets à ses commanditaires au moyen de perspectives ou de maquettes afin de les aider à mesurer l’impact de ses futures réalisations ; ainsi, les dispositifs perspectifs inventés par Filippo Brunelleschi pour représenter le dôme de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence ou les grandes maquettes en bois permettant aux papes de juger les projets des architectes qui se sont succédé pendant plus de 120 ans au chevet de la nouvelle basilique Saint-Pierre, comme celle d’Antonio Da Sangallo le Jeune, toujours visible dans le musée du Vatican.

Relisons maintenant les premières phrases de l’introduction de l’*Essai sur l’art* d’Étienne-Louis Boullée (1728-1799)¹ : “Qu’est-ce que l’architecture ? La définirai-je, avec Vitruve, l’art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l’effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n’ont bâti leurs cabanes qu’après en avoir conçu l’image. C’est cette production de l’esprit, c’est cette création qui constitue l’architecture.” Ce renversement est important. Il est théorisé par un praticien qui n’a que quelques hôtels particuliers néoclassiques à son actif mais qui a produit énormément de dessins et de gravures, dramatiquement ombrés et rassemblés en d’impressionnants in-folios dans lesquels le lecteur se sent immergé. Certains projets de Boullée, bien que non réalisés, ont eu une influence majeure dans l’histoire de l’architecture. Ainsi le projet d’un amphithéâtre de livres pour la bibliothèque du roi (1785), baigné par une lumière zénithale, se retrouvera-t-il jusque dans la bibliothèque de Viipuri réalisée par Alvar Aalto en 1935.

Être de son temps

Mais il ne faut pas non plus oublier que l’architecture était enseignée en France dès 1819 à l’École des beaux-arts comme la peinture, la sculpture et la gravure, et que son enseignement était fondé sur la connaissance par la copie des édifices classiques historiques et sur la maîtrise des outils traditionnels de la représentation architecturale : des plans, des coupes et des élévations, parfois rehaussés à l’aquarelle pour leur donner un relief et une profondeur. Un système qui a fini par être considéré en lui-même et pour lui-même, détachant les étudiants et les architectes qui les employaient des aspirations et des mutations de la société. Pourtant, avant son effondrement et sa disparition brutale en 1968 au profit des unités pédagogiques, cet enseignement s’est diffusé partout dans le monde, notamment aux États-Unis, en Amérique latine et en Russie. En a témoigné “The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts”, l’exposition du MoMA à New York montée en 1975 par Arthur Drexler, alors directeur du département d’architecture et de design de l’institution. Elle présentait les rendus de près de 70 anciens élèves de l’école, français ou américains. Ces travaux, accrochés aux cimaises comme des toiles de maître dans un musée, perdaient complètement leur statut de représentation d’un édifice à venir pour accéder à celui d’œuvre qui ne renvoie qu’à elle-même.

D’autres expositions du MoMA ont été par la suite nettement plus injonctives, comme celle de Philip Johnson en 1932 : “Modern Architecture: International Exhibition”. Elle présentait des maquettes et des photos en noir et blanc des réalisations européennes récentes comme la villa Savoye à Poissy ou la Weißenhofsiedlung à Stuttgart, des constructions radicales déjà davantage conçues pour être visitées que réellement habitées. Cette exposition prenait les Américains à partie et leur demandait d’abandonner tout désir de décoration

1 – Architecture, essai sur l’art, composé entre 1796 et 1797, ne fut publié qu’en 1953 en anglais et en 1968 en français (éd. Hermann).



La célèbre exposition "Architecture Without Architects", MoMA, New York, 1964-1965.
Ph. © Rolf Petersen, MoMA, New York/Scala, Florence.

inutile pour entrer dans leur temps et être modernes. De nombreuses autres ont été organisées par la suite, montrant des voies totalement divergentes. Citons "Architecture Without Architects" de Bernard Rudofsky (1964) - en phase avec l'émergence des mouvements de contestation étudiants visant la société de consommation -, qui montrait le génie des cultures dans lesquelles l'architecte n'était pas entré en scène, comme en Occident à partir de la Renaissance. Des constructions à la fois fonctionnelles, respectueuses de leur environnement et utilisant les ressources locales pour proposer des dispositifs ingénieux à même de définir, dans des milieux parfois hostiles, des ambiances favorisant au mieux le développement humain. De grandes photos noir et blanc en constituaient la matière première, quelques-unes prises par Rudofsky lui-même mais la plupart issues de collections appartenant à des institutions scientifiques comme le musée de l'Homme à Paris, ce qui renforçait un regard décalé, non pas esthétique mais anthropologique. Suivit en 1988 "Deconstructivist Architecture", montée par Mark Wigley et un Philip Johnson entre-temps converti au postmodernisme, selon un dispositif très pédagogique articulant deux parties distinctes. L'une montrait les travaux des constructivistes russes des années 1910-1930 à la recherche d'un nouveau langage pictural, l'autre des projets pour la plupart non construits ou en cours de construction par des architectes contemporains comme Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au ou David Libeskind. Il s'agissait de projets porteurs d'une vision non anthropocentrique du monde influencée par les théories des poststructuralistes français, notamment la déconstruction de Jacques Derrida,

très en vogue dans les universités américaines. Des projets qui refusaient de reconduire les oppositions fondamentales entre le porté et le porteur, le dedans et le dehors, le haut et le bas, inhérentes à l'architecture classique et moderne qui substituent le milieu humain à celui naturel dans lequel toutes les formes de vie peuvent librement se développer. Pour bien marquer les relations entre l'écriture abstraite de ces architectes et celle des avant-gardes russes du début du XX^e siècle, les maquettes étaient souvent exposées non à l'horizontale sur des socles mais à la verticale sur des cimaises.

Revenons ici sur le travail de Bernard Tschumi, dont les projets théoriques interrogeant la conception ont souvent été exposés dans des galeries d'art avant qu'il ne gagne le concours du parc de la Villette en 1983 et qu'il ne construise. Sa démarche est essentiellement basée sur l'idée que l'on peut, en plus des plans qui définissent les espaces architecturés, scénariser des usages et des actions en s'aidant des systèmes de notation inventés par les chorégraphes et pour les story-boards des cinéastes afin de prescrire les mouvements des corps dans l'espace. Ce travail l'amènera ensuite à théoriser la disjonction entre espace et programme, comme si contenant et contenu suivaient des lignes de fuite divergentes. Cette recherche a trouvé dans les galeries plus que sur les chantiers le milieu le plus approprié à son épanouissement.

Entretenant un certain lien de parenté avec cette démarche, les rencontres Archilab organisées tous les deux ans par Frédéric Migayrou et Marie-Ange Brayer au FRAC Centre à Orléans, de 1999 à 2008, ont été l'occasion d'expositions qui cherchaient à rassembler la production concrète mais surtout graphique de la jeune scène architecturale mondiale. Une aventure qui a fini par se focaliser sur une architecture totalement numérique, les géométries complexes engendrées par des logiciels parfois détournés laissant entrevoir la possibilité d'une industrialisation non standard et la naissance d'un nouvel ordre architectural mondial. Cette effervescence expérimentale, restée sans suite, a cependant permis de poser en de nouveaux termes les questions de la mise en œuvre, des matériaux composites, des modes d'habiter et du développement durable.

Architecture et art

Revenons à Paris, au Centre Pompidou où, depuis son ouverture en 1976, les grandes expositions pluridisciplinaires comme "Paris-Berlin" ou "Paris-Moscou" ont montré que les frontières entre les disciplines pouvaient être mises entre parenthèses. Architectes, peintres, sculpteurs et photographes inscrits dans un même lieu et une même époque pouvaient être emportés par un même mouvement esthétique : l'expressionnisme pour l'une, le constructivisme pour l'autre... Mais "La ville. L'art et architecture en Europe, 1870-1993" est venue en 1994 pondérer ce syncrétisme en mettant en lumière le caractère rigoureusement inconciliable de l'art et de l'architecture : Jean Dethier a placé dans des salles sombres et fermées les peintures et les photographies qui rendent compte de la montée des totalitarismes, du fossé entre les élites et les classes populaires, ou de la tristesse des grands ensembles de l'après-guerre, tandis qu'à proximité des façades vitrées Alain Guiheux montrait des architectes aveugles au réel et prisonniers de leur volonté inoxydable de croire en des avenir radieux. La Ville verticale de Ludwig K. Hilberseimer (1924), le plan Voisin de Le Corbusier pour Paris (1925), des photos du quartier EUR réalisé pour



“Renzo Piano, un regard construit”, Centre Pompidou, 2000. Ph. © Michel Denancé.

“RCR Architectes. Ici et ailleurs, la matière et le temps”, musée Soulages, Rodez, 2022-2023. Ph. © Thierry Estadieu.

l’Exposition universelle de Rome prévue en 1942, le Grand Berlin d’Albert Speer (1941), l’université de Moscou de Lev Rudnev (1951), le Monument continu de Superstudio (1969), le projet Évry 1 de l’AUA (1972) ouvraient des perspectives urbaines politiquement et formellement divergentes mais finalement très proches par leur monumentalisme et leur autisme... Comme si le regard posé par les artistes sur la société pouvait être critique et sans concession tandis que celui des architectes semblait au contraire condamné à un optimisme béat.

Voir ou lire

Pourquoi cette propension à mettre le public en présence des bâtiments en utilisant des subterfuges - photographies, maquettes, fragments, moulages de détail, etc. - alors que jamais ces éléments ne parviennent à simuler la pleine présence d’un édifice qui sort de terre pour s’imposer dans un paysage ? Pourquoi ne pas inviter ce public à pénétrer dans les arcanes de la conception ? Pourquoi ne pas lui faire comprendre ce qui est réellement en jeu dans le processus de création afin de lui permettre d’incuber sous le regard de l’émotion celui de l’analyse ?

Plusieurs expositions monographiques du Centre Pompidou semblent avoir cherché à répondre à ces questions. D’abord “Jean Prouvé, constructeur”, proposé par Alain Guiheux et Raymond Guidot en 1990 : l’exemple idéal - industriel, ingénieur, architecte, pédagogue... - pour montrer, à la manière des

encyclopédistes se penchant sur les métiers, comment se fabrique l’architecture. L’œuvre de Prouvé, comportant de nombreux croquis, des détails à l’échelle 1, des cours filmés, du mobilier et des éléments structurels entrant dans la composition de bâtiments effectivement réalisés, permettait facilement d’établir pas à pas les liens entre la première esquisse, le dessin technique, le prototype et parfois l’objet fini - ce dernier n’apparaissant jamais pour lui-même mais comme le dernier maillon d’une chaîne. Ce sont les mêmes questions qui sont posées par l’artiste Rémy Zaugg dans son exposition “Herzog & de Meuron”, en 1995 : des architectes *a priori* très éloignés de Prouvé, proches de Joseph Beuys et très liés à la matérialité de l’architecture. Une présentation métaphysique qui plongeait les spectateurs dans le vide d’avant la naissance des bâtiments pour montrer une genèse abstraite et purement intellectuelle, implacablement structurée par l’analyse des sites, les possibilités offertes par les matériaux, les questions de géométrie, de mesure, de calage. Ainsi, dans une grande salle carrée uniformément blanche et très fortement éclairée par des lignes de néons parallèles et équidistantes, donnant le “la” de la scénographie, se succédaient des rangées de tables recouvertes de plans d’exécution entre lesquelles venaient s’immiscer de grandes maquettes. Ces maquettes en bois, qui mettaient en évidence la structure des bâtiments, étaient posées à même le sol pour arriver au même niveau que les plateaux des tables où s’étaient les plans. Comme si tout était fait pour empêcher le public de voir ces maquettes comme des objets et pour l’obliger à les lire comme des plans en trois dimensions.



"Elements of Architecture", Rem Koolhaas commissaire, Biennale d'architecture de Venise 2014.
Ph. © Francesco Galli, courtesy Biennale di Venezia.

Concevoir l'espace d'exposition de l'architecture non pas comme une scénographie mais comme une bibliothèque où les documents sont négligemment posés sur les tables de lecture pour être consultés par des personnes assises, c'est le pari de l'exposition "Renzo Piano, un regard construit" organisée en 2000, lors de la réouverture du Centre Pompidou, par l'architecte lui-même. D'énormes plateaux en bois solidement arrimés au sol et à la structure par des câbles métalliques semblaient léviter dans la galerie Sud entièrement mobilisée pour la circonstance, comme autant de monolithes échappés de *2001, l'Odyssée de l'espace*. Ils portaient des esquisses, des plans, de nombreuses maquettes de toutes tailles et des prototypes qui étaient perçus moins comme les buts que comme les rouages d'une pensée aussi précise et rigoureuse que dynamique et en perpétuel devenir. À l'opposé, c'est sur la pesanteur de leurs édifices qu'insisteront les architectes de RCR dans leur exposition monographique "RCR Arquitectes. Ici et ailleurs, la matière et le temps" présentée dans "leur" musée Soulage à Rodez en 2022. Des esquisses à l'aquarelle ou au brou de noix, rappelant les œuvres sur papier du grand peintre contemporain, aux lourdes maquettes en bois suspendues à la haute structure pour flotter à quelques centimètres du sol : tout était fait pour permettre au visiteur de suivre le long processus d'incarnation de l'idée dans la matière.

Le temps des biennales

En 1980 "La Présence du passé", première Biennale d'architecture de Venise dirigée par Paolo Portoghesi, a été l'occasion d'un double électrochoc à la fois théorique et formel. Théorique : elle se présentait comme un manifeste en faveur du postmodernisme et rendait compte de la volonté d'un mouvement hétérogène d'architectes, européens et américains, de se réappropriier toutes les architectures euthanasiées par le Mouvement moderne, qu'elles soient classiques, baroques ou vernaculaires. Formel : "La Strada Novissima", l'installation qui occupait la corderie de l'Arsenal et symbolisait le retour à la rue et à la ville, était composée d'une vingtaine de "façades" conçues par des architectes appartenant à cette mouvance et réalisées par les ateliers de Cinecittà. Des objets étranges qui avaient par leur masse la présence et l'aura de bâtiments construits mais qui n'en développaient que la *venustas*, le

troisième terme de la triade vitruvienne, pour la porter à son paroxysme. Des objets parfois monstrueux comme la variation très littérale sur la façade de l'oratoire des Philippines de Francesco Borromini conçue par Portoghesi lui-même ou l'improbable collage classico-vernaculaire de Léon Krier. Parfois poétiques, comme le mur opaque creusé de niches abritant des urnes rappelant un columbarium antique dessiné par le GRAU², la construction très maîtrisée de Michael Graves réactualisant la syntaxe classique à l'aide d'un vocabulaire plus contemporain, ou le portique à colonnes dessiné par Hans Hollein, dont celle du centre, représentant le projet de tour d'Adolf Loos pour le concours du *Chicago Tribune* (1922), provoquait un effet vertigineux de mise en abyme.

L'exposition fut présentée à Paris l'année suivante, dans la chapelle de la Salpêtrière, et montrait notamment une installation du même type de Christian de Portzamparc qui parvenait à communiquer presque physiquement toutes ses préoccupations d'alors : la référence à la peinture de Giorgio De Chirico, la synthèse entre la modernité corbuséenne et le classicisme des années 1930, et la notion d'effet de présence.

D'autres éditions de la Biennale ont su faire date mais il est impossible d'en rendre compte ici. Signalons cependant "Moins d'esthétique, plus d'éthique" de Massimiliano Fuksas en 2000 et la provocation très convenue de Jean Nouvel, alors commissaire du pavillon français, affrétant un vaporetto pour sortir de l'enceinte des Giardini, assimilés à la caverne de Platon et à ses illusions, et fuir vers le vrai monde, comme dans le film *THX 1138* de George Lucas... Retenons "Fondamentaux", en 2014, thème choisi par Rem Koolhaas qui avait participé et présenté une façade à la biennale de Portoghesi. Son pavillon central des Giardini abritait "Éléments d'architecture", une classification irraisonnée et vertigineuse, rappelant celle des animaux de l'encyclopédie chinoise évoquée par Jorge Luis Borges dans *Enquêtes* (1952) : "a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux"... Une réflexion ambivalente, comme toujours chez l'architecte hollandais, qui appelait à un retour aux sources après les dérives de l'architecture iconique mais qui posait beaucoup plus de questions qu'elle n'apportait de réponses, laissant ainsi tout un chacun libre de la commenter à l'infini.

Dispositifs de protection

Remontons le temps pour évoquer en deux mots "Mutations", une autre exposition de Rem Koolhaas organisée presque quinze ans auparavant par Arc en rêve, au CAPC/musée d'Art contemporain de Bordeaux. Une scénographie hors sol où, dans le noir absolu, étaient projetés, sur les murs, les plafonds et les planchers, une multitude de films représentant des mouvements de foule et des soubresauts indicibles de la planète ainsi que des dessins animés montrant des courbes montantes et descendantes, des chiffres et des statistiques. Comme si ces données étaient les seules choses sur lesquelles s'appuyer pour construire dans un monde globalisé. Comme si elles définissaient un système de notation universel permettant de rendre compte du réel, en miroir des nouveaux modes de conception informatisés.

Autre dispositif basé exclusivement sur des projections pour nous permettre d'appréhender le monde sous un autre angle : l'exposition "Avant/Après, architectures au fil du temps" montée par Patrice Goulet à la Cité de l'architecture et du patrimoine en 2007. Les vingt-quatre écrans disposés en écailles par Patrick

² – Groupe romain
d'architectes urbanistes.



“Terre ! Land in Sight”, lors de la Biennale d’architecture et de paysage d’Île-de-France 2022, à Versailles.
Ph. © Denys Vinson/CAPa.



“Ressources. Filmer la matière, révéler les savoir-faire”, Pavillon de l’Arsenal, 2022. Ph. © 11h45.

Bouchain le long de la grande galerie courbe diffusaient des films présentant des sites vierges ou en démolition suivis du chantier de différents bâtiments et des premiers temps de leur utilisation. Un agencement qui parvenait à montrer que l’architecture s’inscrit peut-être moins dans l’espace et dans le temps que dans le grand mouvement fondamental qui les contient - où la construction est immédiatement suivie par l’érosion et la “ruinification”... - et qui a tant fasciné les philosophes, d’Aristote à Bergson.

L’emprise de l’université

Après le sentiment d’identité nationale qui a traversé le XIX^e siècle, la volonté d’ancrer les sociétés occidentales dans l’avenir propre au XX^e siècle jusqu’à la fin des années 1970, puis un questionnement sans fin sur les fondements de la discipline, de quoi les expositions d’architecture des dernières années sont-elles les symptômes ?

On pourrait s’interroger pour conclure sur les deux dernières biennales d’architecture de Venise pour constater que les architectes d’aujourd’hui, lorsqu’ils se lancent dans la réflexion théorique, empruntent souvent des voies qui ne sont pas les leurs : celles de la sociologie, de la géologie, de la climatologie. Comme s’ils n’étaient plus capables de comprendre le monde à travers leur propre pratique, tels des boulangers, des maçons ou des menuisiers, mais qu’ils avaient besoin de faire appel à un métadiscours. Un besoin qui trahit l’emprise actuelle de l’Université sur l’enseignement et la production de l’architecture.

Ainsi en 2021, dans le pavillon central de la très pédagogique biennale d’Hashim Sarkis sur le thème “Comment allons-nous vivre ensemble ?”,

apparaissaient de nombreuses installations rappelant à la fois celles des artistes contemporains et les posters présentés dans les congrès par les scientifiques pour montrer l’avancement de leur recherche. Souvent totalement hermétiques, elles réclamaient l’entrée en scène d’un nouvel acteur, le médiateur, pour expliquer au public ce qu’il devait voir et comprendre.

Ou encore, l’année dernière, “Le Laboratoire du futur” de Lesley Lokko, qui a vu le retour de la French Theory. Ici, Barthes, Derrida, Foucault *and Co.* ne sont plus, comme au MoMA en 1988, convoqués par des architectes occidentaux pour modifier de manière très imagée l’impact de leurs projets sur le monde, mais pour poser sur eux un regard accusateur : blancs, mâles, néocolonialistes sans le savoir... Les maquettes avaient ainsi laissé la place à des films qui, invoquant une Afrique fantôme, rendaient compte d’espaces vierges et opposaient *genius loci* et intervention architecturale occidentale. Une posture qui a accordé à cette biennale un caractère plus contemplatif qu’aux éditions précédentes.

Enfin, pour terminer, constatons le retour en force des matériaux naturels - la pierre, le bois, la paille... -, comme s’ils étaient l’alpha et l’oméga de l’architecture de demain. Une tendance présente aussi bien dans la Biennale d’architecture et de paysage d’Île-de-France 2022 que dans les dernières expositions du Pavillon de l’Arsenal, qui nous avait pourtant habitués dans la présentation des projets pour la capitale à minimiser la frontière entre le réel et l’imaginaire. Comme si le bloc de calcaire brut, la brique crue et le tronc d’arbre savamment mis en lumière étaient les réponses définitives aux très prométhéens Crystal Palace de 1851 et tour Eiffel de 1889...