

# Les interstices de la palissade

Berlin 10 Novembre 1989.  
Une foule est réunie sur LE mur.  
Le premier rang est assis tandis  
que le reste est debout. Face à  
eux en contrebas se trouvent les  
forces de police dans une posi-  
tion d'attente visiblement assez  
embarrassante. Les policiers en  
contre-plongée semblent encer-  
clés par le mur occupé.  
Au premier plan une jeune fille  
semble inviter l'un d'eux à la  
rejoindre par un sourire et un  
geste de la main.

Témoignant d'un moment histo-  
rique incontournable dans l'histo-  
ire occidentale cette photogra-  
phie ne présente pas cependant  
la chute du mur de Berlin mais  
son occupation par la population  
Allemande.

*Cette prise de possession  
physique était une forme de  
victoire rituelle remportée sur ce  
« symbole fortifié », le privant de  
façon spectaculaire de son auto-  
rité et témoignant avec force du  
pouvoir de la foule pacifique<sup>1</sup>.*

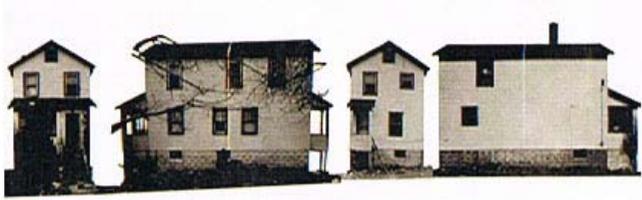
Cette prise de pouvoir collective  
a été massivement mise en scè-  
ne par les médias à l'endroit de  
la porte de Brandebourg, haut  
lieu symbolique de la ville Alle-  
mande<sup>2</sup>. C'est aussi à cet endroit  
que la paroi, moins haute et plus  
large pouvait devenir un podium  
pour le peuple allemand.



---

1 Un évènement « cadré », la chute du mur de Berlin, L'évènement, les images comme acteurs de l'histoire Editions Jeu de Paume / Hazan, Paris 2007.

2 Pour plus de renseignements sur l'analyse de la fabrication de l'assaut du mur par les médias et du rôle symbolique de la porte de Brandebourg voir Michel Poivert et Godehard Janzing, Un évènement « cadré », la chute du mur de Berlin, op. cit.



## Fragments

On met souvent en avant l'étape suivante c'est-à-dire la chute du mur.

Une mise à bas violente et libératrice de ce monument emblématique de la guerre froide. Il a été maintes fois mentionné que cette chute du mur est aussi symboliquement celle des grands idéaux politiques, celles des *grands récits* pour reprendre l'expression de Lyotard. Symbole aussi d'une ouverture, sociale certes mais avant tout économique, jusqu'à la circulation mondialisée des biens que nous connaissons aujourd'hui. La fin d'une ère et le début d'une nouvelle.

Mais la chute du mur elle-même malgré toutes les conséquences et symboliques qu'elle contient signifie crûment sa destruction à coups de masse et de pioches. Les images du « peuple » qui, au sommet du mur, s'attaque au monument à coups de marteau, évoquent immédiatement celles de l'assaut de la Bastille par la population Parisienne en 1784. Mis à bas de monuments qui sont des expressions matérielles de l'oppression politique. Confrontation destructrice de la foule à l'architecture.

Cette destruction de l'architecture c'est précisément ce que va mettre en œuvre tout un pan de l'art performatif de cette époque. Ainsi cette œuvre emblématique de Robert Smithson de 1970 *Partially Buried Woodshed* mettant en scène la notion d'*entropie* chère à l'artiste. Une pelleteuse déverse une vingtaine de bennes de terre sur un cabanon jusqu'à la rupture de sa poutre maîtresse et son effondrement. L'artiste se met à attaquer l'architecture et avec elle l'autorité immuable qu'elle symbolise. Multipliant les pratiques agressives et terroristes les artistes semblent ainsi affirmer haut et fort que non décidément *l'art n'est pas l'architecture*<sup>3</sup>.

A la différence de construire, l'acte artistique s'est affirmé des années 20 aux années 70, soit dans son inutilité intrinsèque soit en prônant clairement la destruction. Les artistes ont accomplis leur œuvre de titans pulvérisant, cassant avec une rage et un engagement constant.

C'est très certainement dans le travail de Gordon Matta Clark que cette confrontation a produit les plus belles œuvres.

Formé à l'architecture à l'université de Cornell, il s'évertuera à couper dans le bâti, à retrancher des pans entiers d'architecture, perçant des ouvertures minimales et spectaculaires dans des bâtiments à l'abandon<sup>4</sup>. Transformant *la structure en acte de communication*, Gordon Matta Clark propose *something which really is an alternative to enclosure confinement*<sup>5</sup>. S'autoproclamant *anarchitecte* l'artiste New Yorkais réalise *Splitting* en 1974, sans doute son œuvre la plus emblématique. Consistant à diviser une maison selon une ligne verticale et à basculer une des moitiés obtenues de 5°, cette performance semble opérer à une autopsie de l'architecture traditionnelle.

Car grâce à cette destruction Gordon Matta Clark nous donne aussi à voir une intimité généralement refusée à la vision collective, pans de murs et surfaces recouvertes de papiers peints. Il interroge aussi la limite entre espace public et privé dont on sait à quel point elle peut être violemment affirmée. Oculus permettant aussi d'ouvrir une connexion entre le cloisonnement élitaire de l'exposition et le bruit, la poussière, les surprises de la rue.

Georges Bataille dans *le dictionnaire critique* définissait l'architecture comme *une digue dressée contre les éléments troubles*<sup>6</sup> en l'occurrence contre le désordre et le chaos artistique. C'est aussi *ce sur quoi on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau* pour reprendre la phrase assassine de Barnett Newman à propos de la sculpture. L'architecture représente donc l'immuable, la chose qui nous empêche d'avancer. Garde-fous raisonnable, elle se devait de voler en éclat en cette période de révolution sociale.

<sup>3</sup> *L'art n'est pas l'architecture Hiérarchie-fusion-destruction*, Archibooks, Sautereau éditeur, Paris, 2006. On se reportera à ce livre de Martine Bouchier qui consacre tout un chapitre à l'opposition violente et historique entre art et architecture dans les années 70. Elle analyse notamment les différences entre le travail de Robert Smithson et les architectures du groupe Site développées au même moment.

<sup>4</sup> *Au sujet de la stratégie du retranchement de l'artiste lire, L'art comme expérience*, Paris, Dis voir, 1999, sous la direction de Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, p 45- 47

<sup>5</sup> Cité dans Gordon Matta Clark, Phaidon Press, 2003.

<sup>6</sup> Cité par Martine Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture Hiérarchie-fusion-destruction*, op.cit.

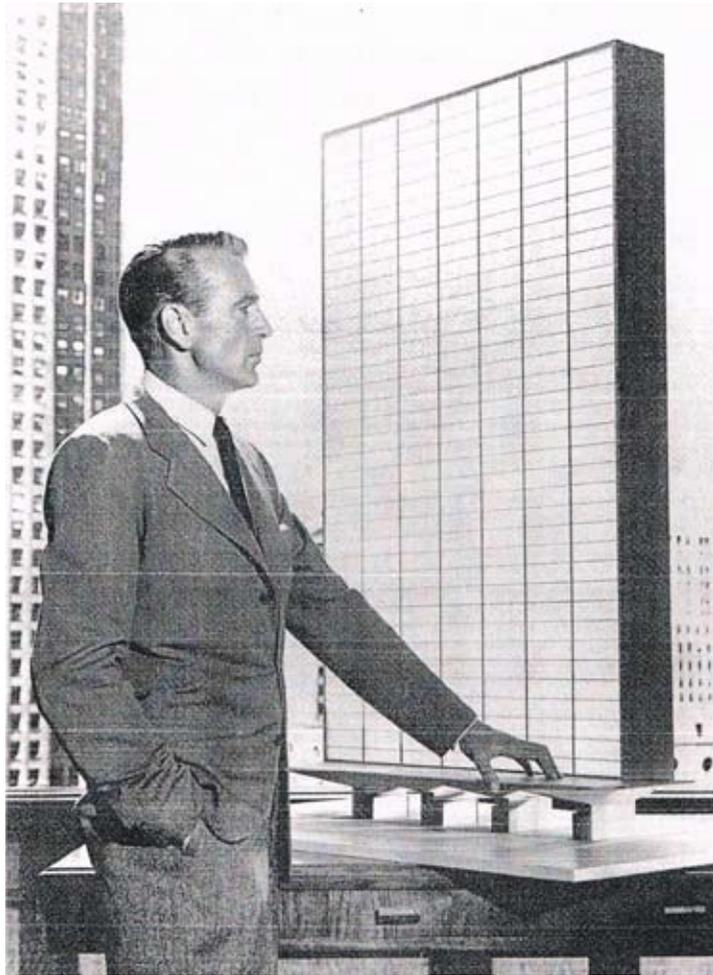
Mais comment ne pas voir dans la destruction du mur ou la démolition d'une maison la réactivation du principe moderniste de la *table rase* et, suite logique, la promesse d'un futur meilleur ?

La destruction serait alors à voir comme une promesse d'avenir. Le premier acte d'une construction nouvelle.

Cette confrontation historique dans sa violence même, semble faire écho à ce *temps des barricades où deux forces déterminées s'opposaient farouchement*<sup>7</sup>.

Un temps qui semble révolu, ironiquement peut-être, depuis la chute du mur de Berlin.

C'est pourquoi plutôt que d'adosser dos à dos art et architecture, ou de les faire s'autodétruire, on se proposera de soulever dans la suite de ce texte différentes stratégies artistiques et architecturales qui se fondent sur la tension existante entre ces deux disciplines.



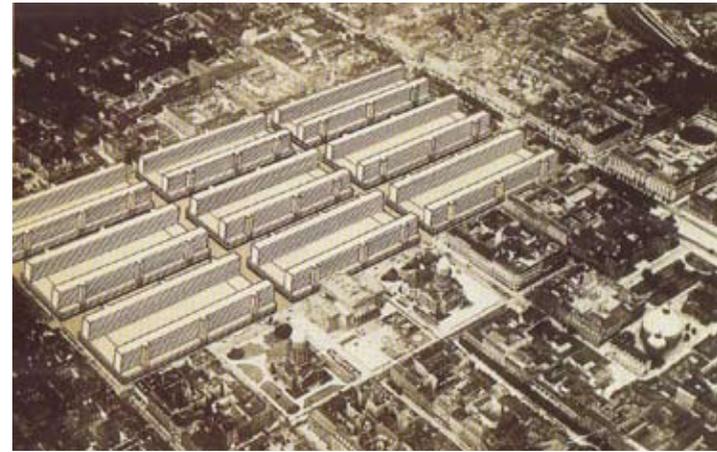
## Négatif

Il faut bien commencer par admettre que les contraintes architecturales apparaissent bien souvent comme fascinantes tant elles expriment le pouvoir grandissant acquis par la figure de l'architecte au fil du temps.

Cette figure toute puissante sera celle d'Howard Roark dans *The Fountainhead*<sup>8</sup>.

Dans ce film à la gloire de l'individualisme Américain, l'architecte et personnage central, joué par Garry Cooper, finit par détruire son propre bâtiment, refusant tout compromis architectural. Inspiré en grande partie de la vie de Frank Lloyd Wright le film présente l'architecte comme un démiurge solitaire imposant sa vision du monde. Cette vision de l'architecte comme artiste maudit et tout puissant a de quoi faire froid dans le dos tant elle rejette tout propos social, déclarant avec Frank Lloyd Wright : *I don't build in order to have clients ; I have clients in order to build*<sup>9</sup>.

Et cette toute puissance architecturale ne fera que se confirmer avec les différents projets de villes modernistes qui virent le jour, proposant de construire la ville du futur sur les ruines de l'ancienne. Au début des années 1920, Ludwig Hilberseimer, membre du Bauhaus, élabore deux projets de cités idéales et adapte son concept au centre de Berlin en 1929.



Il y propose de raser et de replanifier radicalement la métropole de sorte que *la mesure s'impose comme règle et le chaos est ainsi contraint de prendre forme : logique, clarté, mathématique, loi*<sup>10</sup>.

On retrouve ce radicalisme avec le plan Voisin de Le Corbusier, présenté au Pavillon de l'Esprit Nouveau à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925. *Tels sont les quartiers qu'on projette de détruire, tels sont ceux qu'on projette d'édifier à leur place, pouvait-on y lire*<sup>11</sup>.

Vision hygiéniste du centre de Paris, nettoyé par une *chirurgie géométrique et rationnelle*. Architecture de la norme et de la contrainte.

Symbole de cette norme, le moduler Corbuséen fixant la *mesure et la règle de toute chose*, selon l'expression Vitruvienne<sup>12</sup>. On sait ainsi que les ressources du moduler seront exploitées pour la première fois au moment de la réalisation de la Cité radieuse de Marseille (1947-1952) comprenant 350 logements répartis sur huit doubles niveaux et dans les nombreux grands ensembles à venir.

Une programmation architecturale extrême mêlant paradoxalement une ambition sociale engagée et une rationalisation inhumaine de l'espace. La transformation de la maison en ce que Le Corbusier nommait la *machine à habiter*.

<sup>7</sup> Sur le passage des idéologies lourdes à une micropolitique on renverra à l'exposition et la conférence donnée par Paul Ardenne, *Micropolitiques*, Grenoble, Le Magasin, 2000.

<sup>8</sup> *The Fountainhead* (1949), film de King Vidor à partir du livre éponyme d'Ayn Rand (1943)

<sup>9</sup> Sur l'analyse du film et la figure de l'architecte en héros on lira Andrew Saint, *The architect as Hero and Genius, The image of the architect*, New Haven and London, 1983.

<sup>10</sup> L.Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur, Der Sturm*, n°4, 1924 cité dans *Cités idéales, L'utopisme et l'environnement (non) bâti*. Ruth Eaton, Fonds Mercator, Anvers, 2001

<sup>11</sup> Le Corbusier, *Urbanisme*, Flammarion, Paris, 1994.

<sup>12</sup> Figure réinvestie par la Renaissance qui voulait que toutes les mesures et leurs dénominations dérivent directement du corps humain et que l'on retrouve dans *L'homme Vitruvien* de Léonard de Vinci, diffusé plus tard comme logo de Manpower.

Cette référence à l'architecture moderniste et son penchant minimaliste est au cœur du travail d'Absalon. Construisant entre 1987 et 1993 ce qu'il a désigné sous le nom générique de cellules, Absalon joue sur la combinaison de modules pour créer une clôture spatiale et une suspension temporelle. Chacune de ses cellules est entièrement recouverte d'une couche de peinture blanche évoquant un environnement clinique et carcéral. À l'intérieur de ces *propositions d'habitations* fonctionnelles, les tâches sont réduites à leur strict minimum dans une économie parfaite et effrayante. Dans *Solutions* (1992) l'artiste, seul dans une de ces cellules, effectue une série d'actions élémentaires de la vie quotidienne : se nourrir, réfléchir, se masturber, se laver, dormir, dans une sorte de vocabulaire de base de la survie humaine. Ce confinement désagréable est aussi présent dans les abris carrelés qui ont fait la réputation de l'artiste Français Jean-Pierre Raynaud. Travaillant à partir de carreaux de céramique blanche de 15/15 cm, un matériau clinique, aseptisé et froid, l'artiste produit ce qu'il a appelé des *psycho-objets*. La logique de Raynaud atteindra sa limite avec *la Maison*, construite en 1969 à La Celle Saint-Cloud. Sans cesse réaménagé, ce bunker artistique entièrement constitué de carreaux blancs sera finalement détruit en mars 1993 et ses fragments exposés au CAPC de Bordeaux avant d'être enfouis.



Cette esthétique carcérale semble traduire un malaise social en même temps qu'elle construit une *armure de céramique blanche tenant le monde extérieur à distance*.

Il est à noter que les installations d'Absalon et Raynaud apparaissent avant tout visuellement comme des pièces blanches et immaculées. Si elles s'en prennent directement aux normes architecturales, elles semblent surtout critiquer l'architecture particulière de l'espace d'exposition, le *White Cube* analysé par Brian Doherty. *Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and mind are welcome, space occupying bodies are not*<sup>13</sup>.

Dénégation du corps par l'architecture poussée à l'extrême dans les performances d'Absalon et la maison de Raynaud et qu'expriment aussi les vidéos de Bruce Nauman, se confrontant physiquement à l'espace de l'atelier ou les cellules de Wesley Meuris, cages vides renvoyant à notre propre confinement.

Les propositions d'Habitation et les Cellules d'Absalon ainsi que les abris carrelés de Jean-Pierre Raynaud semblent correspondre à ce que Michel Foucault nommait des hétérotopies, ces lieux qui *parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, sont en opposition aux utopies*<sup>14</sup>.

Fi des utopies donc. Construisons autre chose.

## Le phantasme de l'architecte

La vocation totalitaire de l'architecture est admise très volontiers par certains architectes, dans un mélange de cynisme et d'opportunisme. La figure et la démarche de la superstar de l'architecture Rem Koolhaas reste en ce sens emblématique. Fasciné par le *junkspace*, cet espace commercial qui *ne prétend pas créer la perfection, seulement l'intérêt*, Rem Koolhaas s'est très vite positionné en réaction à l'architecture expérimentale des années 70. En 1968, il étudie à Londres à l'Architectural Association School alors que Peter Cook y enseigne. Ce dernier appartient au groupe Archigram dont l'esthétique pop et les projets utopiques ont alors un écho mondial<sup>15</sup>.

Pour marquer son désaccord avec l'utopie joyeuse que véhiculait le groupe, Rem Koolhaas décide d'étudier une situation bien réelle et polémique, à savoir le mur de Berlin.

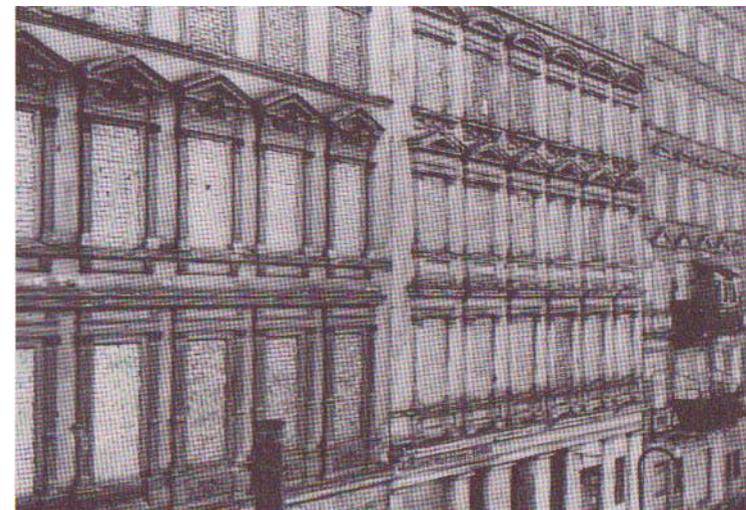
Ce sera *Field Trip; A (A) Memoir*, un texte où transparait la fascination de Rem Koolhaas pour cette *architecture de la honte*. Le mur apparaît avant tout comme un objet visuel, une sculpture aux multiples variations dont l'architecte loue la beauté et la présence insolente. *The greatest surprise: the wall was heartbreakingly beautiful. Maybe after the ruins of Pompeii, Herculaneum, and the Roman Forum, it was the most purely beautiful remnant of an urban condition, breath-taking in its persistent doubleness*<sup>16</sup>.

Koolhaas en choisissant d'étudier le mur de Berlin *comme* architecture semble ainsi pointer l'essence même de la profession qui est de définir un cadre et de poser des limites.

*The Berlin Wall was a very graphic demonstration of the power of architecture and some of its unpleasant consequences. Were not division, enclosure (imprisonment), and exclusion-which defined the wall's performance and explained its efficiency- the essential strata-gems of any architecture?*<sup>17</sup>

Le pouvoir de l'architecture serait donc de trancher.

De cloisonner l'espace.



<sup>13</sup> Inside the white cube: the ideology of the gallery space, Brian O'doherty, San Francisco, 1986

<sup>14</sup> Michel Foucault, Des espaces autres, Hétérotopies, conférence du 14 Mars 1967

<sup>15</sup> Au sujet de la démarche d'Archigram voir le chapitre Improvisations ci-dessous

<sup>16</sup> Rem Koolhaas, Field Trip; A (A) Memoir tiré de S,M,L,XL, OMA Rem Koolhaas and Bruce Mau, 1995

<sup>17</sup> Rem Koolhaas, Field Trip; A (A) Memoir, op. cit. p226

Dans ce mémoire, on sent aussi l'influence importante qu'ont pu avoir les travaux du groupe Superstudio sur le jeune architecte. Le groupe Superstudio fut fondé en 1966 par Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia et appartenait à la Global Tools, contre-école d'architecture et de design Italienne aussi courte que productive.

Favorisant la composante contemplative, ils vont mêler design et architecture dans la production de visuels ironiques. Ainsi en 1971, ils présentent *Les douze villes idéales ou Les tombes des architectes : Histogrammes d'un mobilier mental*, variations graphiques sur la base du cube blanc à appliquer à différentes échelles. Ce *mobilier* au titre meurtrier n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'esthétique froide employée plus tard par Jean-Pierre Raynaud.

Mais c'est avec le *Monument continu* de 1969, que l'utopie négative du groupe s'exprimera le plus radicalement. Il consiste en un épais mur de briques cubiques et blanches censé parcourir toute la surface du globe terrestre. L'architecture devient ici une macrostructure close, un objet hermétique et sans fin. Ce *modèle architectural d'urbanisation totale*, se propose de recouvrir le monde d'une grille isotrope tridimensionnelle constituée de cellules cubiques identiques en verre réfléchissant. On voit ainsi dans une image, une famille de hippies nus campant sur cette grille orthonormée au beau milieu du désert de l'Arizona ! Caricature acerbe du langage puriste et de l'ambition planétaire du modernisme, l'anti-design de Superstudio aura produit une architecture visuelle et symbolique.

Ce qui prime dans cette *architecture sans ville*<sup>18</sup>, c'est la recherche d'une image inaltérable et immuable. La production d'une icône négative.

Du *Monument continu* au mur de Berlin il n'y a qu'un pas que n'hésiteront pas à franchir Rem Koolhaas et Elia Zenghelis dans leur projet *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture* (1972) Présenté comme une alternative au mur de la honte, le projet alternatif *Exodus* décide de prendre pour terrain une autre ville : Londres. Sous la forme d'un conte, *Exodus* retrace la création d'une cité linéaire où les habitants d'un Londres délabré veulent s'installer, en dépit des connotations concentrationnaires de cette ville, coincée entre deux murs infranchissables.

Le lien avec l'actualité du mur de Berlin est évident. Le texte commence par : *il était une fois une ville divisée en deux parties. Une partie devint la Bonne Moitié, et l'autre la Mauvaise Moitié*. Suite à l'exode des habitants de la Mauvaise partie vers la Bonne, un mur fut construit, un *chef d'œuvre* dont les effets psychologiques et symboliques étaient infiniment plus forts que son apparence physique. Comme cela a été si souvent le cas avant dans l'Histoire, l'architecture était l'instrument coupable du désespoir<sup>19</sup>.

Comme Koolhaas l'avait déjà fait remarquer dans son mémoire, le mur de Berlin est passé d'une ligne de démarcation à une vaste zone. Une zone assez large pour être elle-même occupée. Le mur devient un espace.

La séparation se fait lieu.

Les habitants qui le désirent deviennent alors *The Voluntary Prisoners of architecture*, occupant le mur et l'*incroyable liberté qu'offre son confinement architectural*. La ville qu'ils fondent à travers Londres se divise en différents modules fragmentés : les douches, *scènes pour une dialectique cyclique entre exhibition et spectacle*, le parc de l'agression, celui des quatre éléments, l'institut des transactions biologiques, le carré des arts et un certain nombre de lopins de terre individuels. Autant de fonctions utopiques fragmentant le mur sans fin qui traverse le cœur de Londres de part en part.

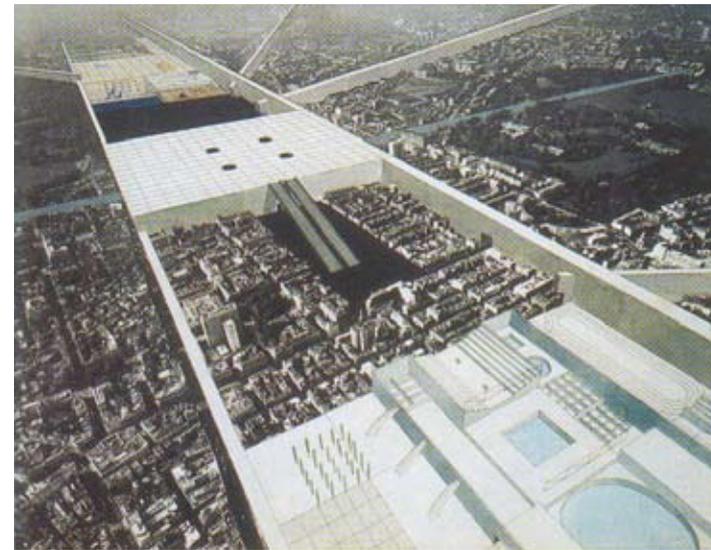
L'ironie critique du projet *Exodus* consiste à constamment associer le désir au rejet, l'habitation à la fragmentation urbaine. La ville-mur ne devient attirante que dans son déni du monde extérieur et son autarcie protectrice. *Division, isolation, inequality, aggression, destruction, all the negative aspects of the Wall, could be the ingredients of a new phenomenon: architectural warfare against undesirable conditions*<sup>20</sup>

Le projet *Exodus* consiste à bâtir l'intérieur de la séparation en la fragmentant de plus belle dans une logique qui oppose de plus belle les habitants du mur et ceux de l'extérieur.

Logique de construction. De séparation.



18 C'est sous ce terme qu'Andrea Branzi rangera le groupe Superstudio dans sa tentative de classification des différents groupes radicaux de l'époque. Voir *Architecture expérimentales 1950-2000, Frac Centre, Editions HYX, 2003*



19 Traduction et résumé à partir du texte de Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture, 1972* tiré de *S,M,L,XL, OMA Rem Koolhaas and Bruce Mau, 010 Publishers, Rotterdam, 1995*.

20 Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, *op.cit.*

***Il était une fois une clôture à  
claire-voie  
Avec des espacements pour voir  
au travers.  
Un architecte, qui vit la chose  
Soudain un soir s'en approcha  
Et s'empara des espacements  
Pour bâtir une vaste demeure.  
Alors le Sénat à son tour  
s'en saisit,  
Cependant que l'architecte  
s'enfuit  
Jusqu'en Afri-ou-Amérique.<sup>1</sup>***

À travers l'histoire de cette palissade (l'enclos de lattes, *Lattenzaum*) c'est l'histoire de l'architecture qui nous est contée.

Bétonner la palissade, remplir et bâtir *l'espace entre deux*, c'est la pulsion de l'architecte nous dit ironiquement le poème. C'est également son illusion car, sans le savoir, il travaille au gel politique des lieux et il ne lui reste, quand il s'aperçoit de l'œuvre faite, qu'à fuir loin des blocs de la loi. On notera aussi que le poème suggère que l'architecte travaille contre la vue, bouchant les interstices, il aveugle et forclos le regard.

La construction du mur c'est l'occlusion de l'œil.

Si l'on s'en tient à cette définition de l'architecte, on ne s'étonnera pas de la fascination engendrée par le mur de Berlin. Exemple flagrant et historique de cette séparation coercitive, il s'avère une source inépuisable pour le phantasme architectural.

Cette image de l'architecture comme contrainte a été assumée à de nombreuses reprises par les artistes dans son geste le plus simple : barrer l'accès, murer l'espace. Je ne retiendrais ici que l'exemple, à la fois riche et radical, de l'œuvre que Santiago Sierra propose à la Biennale de Venise en 2003.

A cette occasion le pavillon espagnol est emmuré avec des blocs de parpaings et l'inscription Espagne qui orne le pavillon est couverte d'emballage noir. Seuls les visiteurs possédant un passeport Espagnol sont autorisés à pénétrer dans l'espace où ne se trouvent que les restes de la précédente exposition de 2001<sup>21</sup>.

Vision critique d'une mondialisation globale et rejet du corps du spectateur, l'artiste s'empare du rôle négatif de l'architecture pour construire un dispositif contraignant mêlant dénonciation politique et expérience corporelle.



<sup>21</sup> Description de l'œuvre d'après le texte de Niru Ratnam, *Art and globalisation, Themes in contemporary art*, Yale university Press, New Haven/ Londres, 2004. p 290-291

<sup>1</sup> Poème de Morgenstern cité par Michel de Certeau dans *Invention du quotidien*<sup>1</sup>. Arts de faire Gallimard, 1990

## Occupations

Si l'architecture s'avère autoritaire, imposant ses normes et ses frontières, la fonction de l'art se résume bien souvent à *l'occuper*.

Il y aurait deux façons d'occuper l'architecture.

Tout d'abord celle qui consiste à se positionner le mieux possible en son sein.

Exposer une peinture sur un mur ou une sculpture dans une pièce de façon à ce qu'elle dialogue avec l'espace, qu'elle crée un centre d'intérêt.

Ce que l'on nomme communément un accrochage.

Cette manière d'occuper l'espace, aussi répandue soit-elle, n'entend pas pour autant se débarrasser du contexte.

La démarche du peintre Robert Ryman en est une preuve exigeante.

Ses tableaux sont presque tous carrés et peints de couleur blanche. On aurait pourtant tort de croire que cela implique une neutralité dans la forme et le pigment du tableau. Le peintre demeure extrêmement attentif à traiter les murs immaculés de la galerie moderne comme une donnée contre laquelle il joue d'une multitude de substances et de tonalités. *Ryman n'aura de cesse d'explorer tous les supports, du panneau de bois, au film plastique ; toutes les techniques, temperas, huiles, pigments ; toutes les activités, tracer, recouvrir, entailler ; et les modes d'accrochages, boulonner, coller ou agraffer*<sup>22</sup>.

La diversité des *procédures* utilisées et les variations infinies du blanc intègrent une donnée première en peinture : le mur qui la soutient.

Jacques Soullou dans *Le paradigme mural* écrit de l'œuvre de Robert Ryman qu'elle *opère à la limite du « mimétisme mural » le plus radical, la confusion totale de l'œuvre avec la surface du mur*<sup>23</sup>.

La peinture de Ryman passe donc par le mur. En témoigne cette commande de 1976 où l'artiste se retrouve confronté à un mur insalubre. Il décide alors de créer sa propre surface, sa propre paroi d'exposition. Ce sera *Varese Wall*. Reposant sur des cales de bois et s'appuyant sur un mur de la pièce, ce pan pictural constitue une œuvre à part dans la carrière du peintre. Elle semble condenser peinture et support, art et architecture dans une même pièce<sup>24</sup>.

Mais *occuper* peut aussi être pris dans un sens stratégique, voir militaire.

Ainsi une sculpture occupe l'architecture comme elle gagne du terrain sur un ennemi. L'art envahit les murs pour mieux en prendre possession.

Ce phénomène, loin d'être nouveau, est même à la base de l'art moderniste des années vingt. Les reliefs d'angles de Vladimir Tatline ou les occupations d'espace conçues par El Lissitzky en sont les exemples les plus célèbres. La sculpture semble ici faire corps avec l'architecture renforçant le rôle fondamental de support des murs et des angles de la pièce<sup>25</sup>. Une perte d'autonomie de l'œuvre d'art qui ne fait que souligner cette dépendance à l'espace d'exposition.

La relation entre art et architecture va se faire nettement plus conflictuelle dans les années 60 notamment avec le travail de Richard Serra et de Daniel Buren. Tous deux adeptes et fondateurs du terme *In Situ*, ils affirment de manière radicale leur prise en compte du contexte d'exposition.



22 *Reise B.M, Robert Ryman : Unfinished II (procedures) dans Macula* ¾ ;

23 Jacques Soullou, *Le paradigme mural ou la fin du modernisme dans Du décoratif*, éditions Fabre, Paris, 1980

24 *Sur le travail de Robert Ryman voir le catalogue de la Tate Gallery, Londres, 1993 et le texte Simple gifts de Robert Storr.*

25 *Sur ce sujet on se réfèrera au texte de Rosalind Krauss L'espace analytique : futurisme et constructivisme dans Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, Macula, 1997 et à celui de Yves Alain Blois, Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration, Les cahiers du Mnam, n°29, Automne 1989.*

Dans une de ses premières œuvres Richard Serra s'emploie à projeter du plomb liquide au bas d'une cloison formant ainsi une bande épousant l'angle droit de l'intersection du sol et du mur. *Casting* (1969) est une série de sculptures créées par la contrainte architecturale, un geste violent dirigé contre les limites spatiales de la pièce. Suivront un grand nombre d'œuvres se mesurant directement à l'espace d'exposition. Le poids des pièces réalisées en acier crée une tension palpable avec les différentes surfaces du *White cube*. *Delineator* (1974-75) consiste en deux plaques d'acier rectangulaires disposées, l'une au sol, l'autre au plafond après une rotation de 90°. En collant aux parois le métal semblent distordre et repousser l'espace muséal. Dans les *corner-prop pieces* des plaques métalliques sont encastrées dans l'angle des pièces. Maintenues debout par les cimaises, ces murs d'acier semblent rivaliser avec l'architecture qui les soutient.<sup>26</sup> C'est cette confrontation ambiguë entre sculpture et architecture qui rythme les plus belles pièces muséales de l'artiste. Richard Serra a accentué cette rivalité en donnant à ses sculptures un aspect de plus en plus imposant jusqu'à la démesure.

Témoin de cette évolution, la dernière *Monumenta* de Paris en 2008 où la confrontation entre la sculpture et le bâtiment devient l'enjeu de l'exposition. Les plaques d'acier verticales se dressent seules, luttant avec l'architecture grandiose de la verrière du Grand Palais.

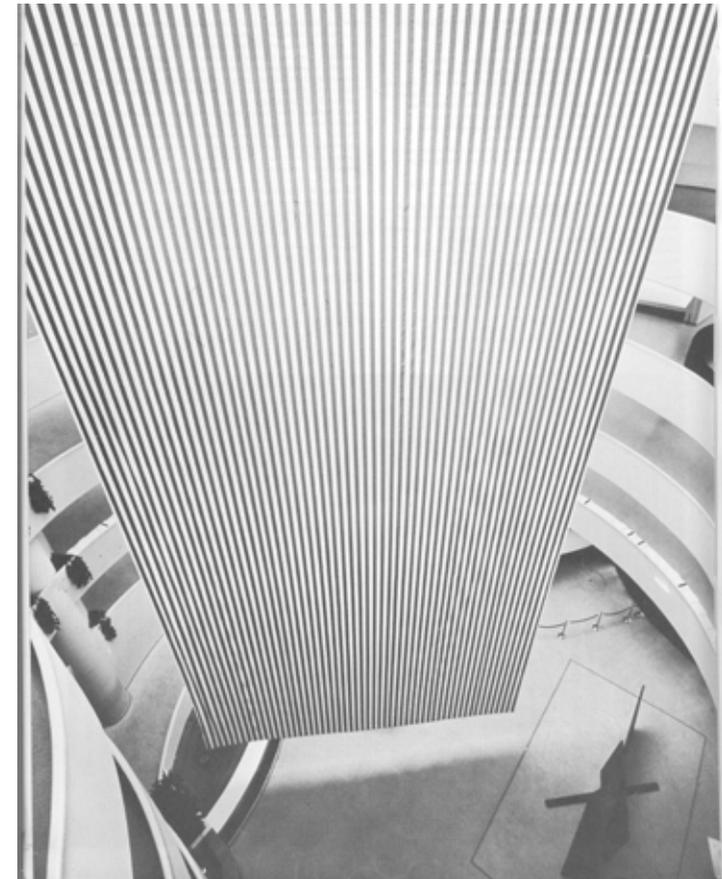
Avec la taille qu'acquière les différentes plaques d'acier, les sculptures de Serra ne tardent pas à devenir des architectures à part entière. Mobilisant le déplacement du spectateur et l'expérience physique de l'œuvre, de nombreuses pièces composent des couloirs à parcourir (*Snake* 1994-97, *Band* 2006) ou des pièces à pénétrer (*Torqued ellipses*). En augmentant leur taille, les sculptures de Serra sont aussi devenues publiques. En passant de l'espace du *White cube*, où elles rentrent matériellement en conflit avec les surfaces des murs, du sol, du plafond; aux installations en pleine nature ou dans la ville, les sculptures de Serra ont acquis l'envergure de l'architecture. Ainsi *Shift* (1970-72), composé de six sections en béton de 20 centimètres d'épaisseur, se mesure au paysage Canadien, *Clara Clara* (1983) est installée dans le jardin des Tuileries à Paris et *Titled Arc* dans un parc de Manhattan en 1981.

Cette dernière œuvre a été l'objet de nombreuses discussions qui ont mis en exergue l'opposition entre artistes et architectes. C'est à son propos que Serra prononcera son intransigeant *To remove the work is to destroy the work*.

Avec cette phrase la sculpture se fait architecture en tant qu'elle s'implante presque de façon immuable dans l'espace public. L'œuvre est conçue pour un contexte précis qui ne saurait dès lors être modifié sans dénaturer le travail. Il s'agit là d'une des contradictions internes de l'œuvre publique de Richard Serra. Ses sculptures sont conçues de façon définitive, dans un contexte urbain qui, lui, évolue sans cesse. Paradoxalement, il semble ici que l'architecture soit plus souple que la sculpture.

Chez Daniel Buren la notion d'*in situ* entretient un rapport encore différent à l'architecture. Avec la même radicalité mais en utilisant d'autres moyens, Daniel Buren développe une autre stratégie d'intervention. Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'espace muséal, les œuvres de Buren restent toujours étroitement liées à l'architecture existante. Elles ne sont jamais autonomes. Que l'on songe aux papiers peints par exemple, disposés dans New York où dans le métro parisien par l'artiste, ils *collent* littéralement au contexte urbain. Lorsque l'artiste se risque à une construction autonome avec ses *cabanes éclatées* c'est pour mieux la disperser dans l'espace et en projeter des fragments sur l'architecture alentour.

En choisissant de se restreindre à l'utilisation d'un motif simple, Daniel Buren concentre son travail sur les conditions d'exposition. Ses bandes alternées servent d'*outil visuel* soulignant les caractéristiques spécifiques du lieu. Ce motif décoratif permet à l'œuvre d'être *essentiellement dépendante et naturellement partielle, elle constitue un organe*<sup>27</sup>.



<sup>26</sup> Pour la description des œuvres on se reportera à Rosalind Krauss, *Redessiner la sculpture : Richard Serra, Passages*, op. cit. et à Carter Ratcliff, *The fictive spaces of Richard Serra, Art in America*, décembre 2007.

<sup>27</sup> Jacques Soullou et *Présence Panchounette, Le paradigme mural*, op. cit.

Ce n'est à ce titre pas un hasard si une des œuvres les plus connue de Daniel Buren s'est affrontée à l'architecture qui brisa pour la première fois le musée-boîte, à savoir le musée Guggenheim de New-York conçu par Frank Lloyd Wright. Comme je l'ai déjà souligné l'architecture moderniste de Frank Lloyd Wright est foncièrement autoritaire. Dans ce musée, on pourrait dire que les œuvres d'art ne sont là que pour souligner l'audace du bâtiment. Annonçant son homonyme scintillant de Bilbao, le Guggenheim s'expose au détrimement de son contenu. Participant à une exposition internationale en 1971, Buren prendra toute la mesure de cet asservissement. *Le mur engage ou la soumission (c'est à dire l'acceptation tacite, quoique toujours déniée naturellement, d'une simple figuration décorative) ou une réponse qui soit à la mesure de ce conflit*<sup>28</sup>. La réponse de Buren sera d'occuper l'espace circulaire du musée en le scindant en deux par une immense bande de tissu rayé. *Peinture/sculpture* consiste en un grand lai de tissu suspendu à la coupole du bâtiment marquant ainsi la seule verticale du musée qui est son puits de lumière central.

Il est intéressant de comparer cette installation à *Strike* (1969-1971) de Richard Serra tant les deux œuvres semblent fonctionner sur le même principe. Calé dans un angle de la pièce, le rectangle d'acier de Serra appelle le déplacement du spectateur et son changement de point de vue. *Lorsqu'on se déplace autour de l'œuvre, l'une des deux surfaces planes se contracte en une ligne (un bord) pour s'amplifier de nouveau avec la seconde face. L'espace est d'abord obstrué, puis ouvert, puis obstrué*<sup>29</sup>. C'est le même processus perceptif qui est à l'œuvre dans *Peinture/sculpture* mais à l'échelle du musée Guggenheim. C'est aussi ce qui lui valu d'être censurée. En 2005, lorsque Buren est invité à réinvestir le lieu, il insistera de plus belle sur la symétrie du bâtiment et la déambulation des spectateurs dans l'espace<sup>30</sup>. Une séparation radicale également à l'œuvre dans la récente *Coupure* du musée Picasso à Paris.

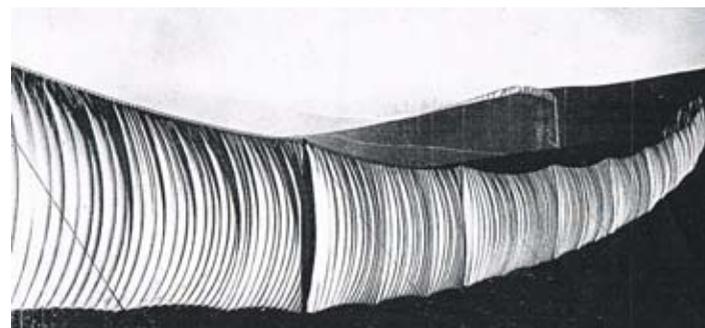
Les œuvres de Daniel Buren ont pour invariant conceptuel de toujours mettre à profit les *défauts de la trame architecturale ou muséographique*. *S'inscrire, s'infiltrer sont des termes qui reviennent souvent sa plume*<sup>31</sup>. Il n'est pas rare que l'artiste occupe les marches et les rampes d'escalier, la partie supérieure des cimaises ou le plafond. Pour reprendre une terminologie mainte fois utilisée, l'art *parasite* l'architecture.

Les structures de Tadashi Kawamata sont un bel exemple de cette conception virale de l'art. Squattant les intérieurs et extérieurs des bâtiments, l'artiste développe des structures anarchiques en se servant du bâtiment comme point d'accroche. Ces échafaudages de bois semblent consolider les grands monuments d'une structure éphémère. Constructions simples et inspirées des abris précaires des favellas, elles semblent opposer la prétention des architectures monumentales à une architecture de l'urgence et du besoin. Les structures vernaculaires de Kawamata se confrontent explicitement au pouvoir de l'architecture institutionnelle.

On peut opposer cette démarche à celle de Christo, artiste originaire de Bulgarie, qui se fera connaître pour ses différentes interventions publiques sur des bâtiments emblématiques. Une de ses premières œuvres consistait en un mur de bidons de pétrole bouchant une rue parisienne. Référant directement au mur de Berlin, construit un an plus tôt, la sculpture obstruait la rue dans un acte transgressif et dénonciateur.

L'empaquetage de différents monuments à travers le monde obéit à une logique très différente. Loin de tout activisme, ces œuvres nécessitent de nombreuses démarches administratives afin de pouvoir être réalisées légalement. À l'opposé de l'apparente fragilité des constructions de Kawamata, Christo à l'aide d'un matériau simple révèle le caractère immuable des bâtiments sur lesquels il intervient. En interdisant leur accès, Christo souligne la présence autoritaire de ces monuments. Avec l'empaquetage du Reichstag à Berlin en 1994, il nous rappelle à quel point l'édifice reste un symbole du pouvoir. L'emballage transforme l'architecture en signe et confirme sa puissance symbolique.

On se contentera de constater que si les projets publics de l'artiste nécessitent un investissement long et difficile qui force le respect, ils semblent tous déboucher sur la production d'images élégantes. La clôture blanche et immaculée de *Runing Fence* (1972-76) a moins à voir avec notre perception de l'espace qu'avec la beauté visuelle d'une ligne blanche striant le paysage. De même ce n'est pas la structure des buildings de New-York ou de la cathédrale de Cologne qui intéresse Christo mais la production d'une image originale. Christo souligne l'importance et l'iconicité du bâtiment quand Kawamata la déstabilise et la fragmente avec ses extensions anarchiques.



28 Jacques Soullou et Prudence Panchounette, *Le paradigme mural*, op. cit.

29 Rosalind Krauss, *Redesigner la sculpture* : Richard Serra, *Passages*, op. cit.

30 Voir l'interview de Fabrice Bousteau, *Buren la french storm*, *Beaux arts magazine* n°251, mai 2005.

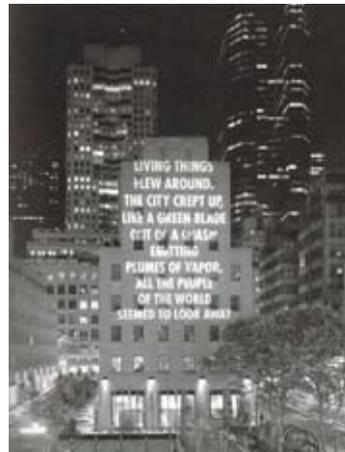
31 Jacques Soullou et Prudence Panchounette, *Le paradigme mural*, op. cit.

L'intervention sur l'architecture urbaine va rapidement s'étendre à d'autres médiums et c'est par le biais de la projection vidéo que toute une génération d'artistes va s'approprier publiquement la ville. Le solide du bâti s'oppose alors à la projection évanescence de l'image ou du film. L'architecture immobile devient le théâtre d'une action libératrice.

Dans les interventions de Krzysztof Wodiczko l'architecture urbaine des buildings ou des monuments nationaux est toujours liée à l'expression de la classe sociale dominante. L'artiste entreprend ainsi de réactiver certains épisodes noirs de l'histoire en prenant comme support le dôme de la bombe A à Hiroshima en 1999 ou l'arche de Brooklyn à New York en 1985. Il projette aussi à plusieurs reprises des images de femmes soulignant la domination sexuelle que représentent aussi ces bâtiments. Une version contemporaine du mythe des caryatides ou de ces mariées emmurées vivantes à l'époque médiévale.

En 1986, Wodiczko choisit de projeter sur le monument commémoratif de la guerre de Sécession à Boston les images de plusieurs sans-abris. Cette intervention donne à voir selon les mots de l'artiste *le monument mobile de la cité qu'est devenu le sans-abri de façon à obliger ses surfaces à révéler ce qu'elles refusent d'admettre*<sup>32</sup>.

L'artiste Jenny Holzer utilise la technique de la projection pour diffuser ses œuvres dans l'espace public. Détournant différents outils de communication elle projette ses phrases chocs sur différents bâtiments urbains. Ces *truismes* défilent les uns à la suite des autres, apostrophes sourdes évoquant des rapports de force ou des injonctions de pouvoir. Défilant contre la présence autoritaire des murs, ils semblent les interpeller : *Abuse of power comes as no surprise*.



32 *Propos de Krzysztof Wodiczko cités par Dominique Baqué, Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire, éditions Flammarion, collection Champs arts, Paris, 2004*

## Improvisations<sup>33</sup>

Asger Jorn, peintre et membre du groupe situationniste, disait que *l'architecture est le dernier point de réalisation de toute tentative artistique parce que créer une architecture signifie construire une ambiance et fixer un mode de vie*. C'est face à cette vision sclérosée de la discipline que de nombreuses expérimentations vont naître dans les années 60 repoussant radicalement les limites de la pratique architecturale.

Symbole de cette mouvance expérimentale, l'architecte anglais Cedric Price dont le projet *Fun Palace* (1961-1974), s'il ne verra jamais le jour physiquement, exercera une forte influence sur toute une génération d'architectes.

Le *Fun Palace* est une sorte de laboratoire ludique, un théâtre à usages multiples dont les éléments peuvent être manipulés à l'infini. L'édifice étant conçu pour ne pas exister plus d'une décennie, il est implanté sur un site temporaire et utilise des moyens économiques.

33 *Titre d'une exposition de Yona Friedman au musée d'art moderne de Paris (2009). Sous-titrée films d'animation et œuvres sans planification.*

Dans ses projets, Cedric Price propose un questionnement lucide sur la dimension temporelle de l'architecture. L'exposition *Cities on the move* que l'architecte organise en 1999 dans différentes villes du monde repose sur son caractère éphémère et disparate. Concevant des projets à duré de vie limitée, il considère *qu'une ville qui ne change pas ou ne se renouvelle pas est une ville morte*<sup>34</sup>.

Symboliquement on notera que le premier projet de Price a été la construction d'une volière pour le zoo de Londres en 1961. Vingt ans plus tard, il conçoit une autre volière, un espace clos que les habitants (les oiseaux) peuvent déplacer. Même mobile, la construction reste une cage.

La création de *Walking City* obéit à la même logique libératrice. Créée en 1964 par Ron Herron, cette ville nomade se déplace grâce à des jambes télescopiques et en fonction de ses besoins en eau et en lumière. Projet utopique évoquant un scénario de science fiction, *Walking City* est représentative de la production du groupe Archigram, fondé en 1961 par Peter Cook et David Greene.

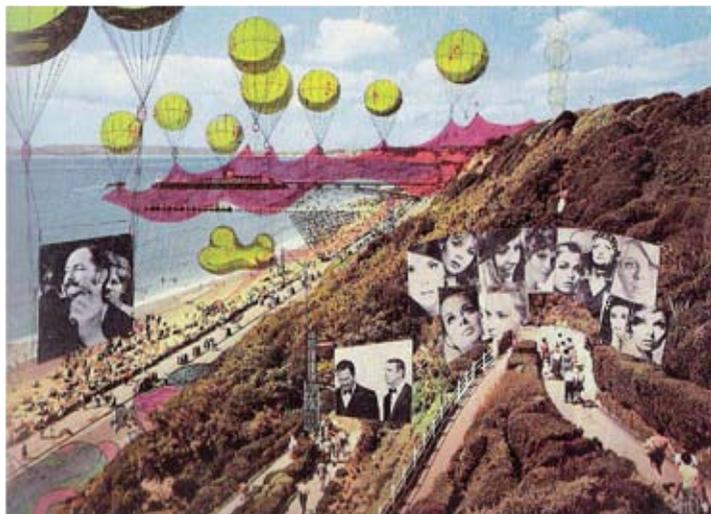
34 *Informations tirées de l'interview d'Hans Ulrich Obrist, Conversations volume 1, Manuella éditions, Paris, 2008, p 699.*

Archigram introduit dans le monde de l'architecture la notion d'obsolescence. A une époque où la consommation et les produits jetables abondent, le groupe conçoit des habitations où certaines pièces se détériorent plus vite que d'autres et peuvent être remplacées comme un simple produit de design. *L'architecture n'est plus liée à un travail sur la forme ou sur les matériaux, mais à des usages, des faits, des événements*<sup>35</sup>. Elle se fait nomade et reste modulable au gré des exigences de son utilisateur.

Le projet le plus emblématique du groupe est sans doute *Instant city* de Peter Cook (1968). La ville se résume à un gigantesque show itinérant où une multitude d'images sont projetées sur des écrans et des panneaux géants. La ville peut évoluer en un élément très mobile et de taille réduite, transportée par ce qui deviendra le symbole d'*Instant city*, un ballon dirigeable.

Cette vision optimiste et irréaliste de la conception architecturale pose directement la question de la matérialité de la construction et son utilisation. La diffusion du magazine Archigram et la place importante accordée aux images projetées, présage de la possible disparition de l'architecture tangible dans ses outils de communication. La construction planifiée disparaît aussi au profit d'une adaptation constante des différents éléments à l'utilisateur.

35 *Catalogue de l'exposition Archigram, Editions Pompidou, Paris, 1994.*



L'architecte Yona Friedman est sans doute celui qui poussera le plus loin cette réflexion dans une démarche à la fois exigeante et humaniste.

S'opposant à l'idée d'une ville conçue pour et non par ses habitants il déclare *je ne crois aucunement dans les vertus de la planification, et je crois que les villes doivent tout le temps bouger et se transformer*<sup>36</sup>. Il fonde le GEAM (groupe d'étude d'architecture mobile) en 1958 et développe rapidement son concept de *Villes spatiales*.

La *Ville spatiale* consiste en une vaste grille tridimensionnelle à l'intérieur de laquelle les structures sont déplaçables aussi facilement que des meubles.

Les abris-structures constituent *autant de vides offerts à la colonisation des futurs habitants et de leurs fantaisies individuelles*<sup>37</sup>.

Cette mégalopole hors-sol permet une flexibilité totale des parties habitées qui fait de la ville une transformation continue.

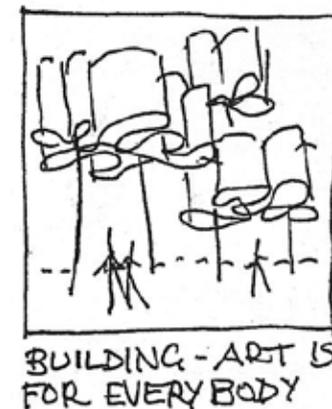
Figurant l'utopie d'un urbanisme démocratique, la *Ville spatiale* refuse de figer le comportement de ses habitants. L'architecture n'est plus une esthétique de la construction et l'architecte perd son autorité toute puissante pour devenir conseiller du collectif des utilisateurs. *Le rôle de l'architecte est de concevoir des solutions (surtout techniques) qui permettent à l'habitant d'improviser l'ensemble qu'il voudrait habiter*<sup>38</sup>.

Ce concept sera repris par l'architecte Luc Deleu dans *La ville inadaptée*. Le projet prévoit une architecture autonome et rythmée permettant par sa structure de garder une liberté totale quant à son utilisation finale<sup>39</sup>.

S'efforçant de restituer l'architecture à ceux qui en bénéficient, Yona Friedman adapte son livre *Pour l'architecture scientifique* en bande dessinée en 1979, afin que les non-professionnels puissent utiliser ses méthodes. *Si une théorie est bien construite et bien popularisée, elle présente l'avantage de ne plus être la propriété des spécialistes, mais de relever du domaine public*<sup>40</sup>. Bouleversant les principes de l'architecture fonctionnaliste en renonçant à prévoir le comportement des usagers, Yona Friedman inaugure la véritable ville mobile.

Tous ces architectes ont soulevé une intense réflexion quant à la nature même de l'architecture et amorcé une réinvention du langage de la discipline. Les thèmes contemporains du développement durable et du logement précaire leur donnent une troublante actualité. Mais force est de constater que ces projets ont eu un très faible impact sur la réalité urbaine face au développement de l'architecture industrielle et que leur construction reste essentiellement théorique. *The radical architect's sacrifice of professional power to democratic principles failed to empower the masses*<sup>41</sup>.

Ironiquement la plupart de ces architectes sont surtout représentés par le monde de l'art qui permet une diffusion alternative de leurs *utopies réalisables*<sup>42</sup>. Yona Friedman est ainsi fréquemment présenté à la galerie Kamel Nemours à Paris et son exposition Bordelaise a été le fruit d'une collaboration entre Arc en Rêve centre d'architecture et le musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC). L'art et l'architecture improvisent alors une collaboration fructueuse.



36 Interview d'Hans Ulrich Obrist, *Conversations volume 1*, Maunella éditions, Paris, 2008, p 251.

37 Une grande partie de la documentation sur l'œuvre de Yona Friedman provient de l'exposition *Yona Friedman tu ferais ta ville qui s'est tenue au CAPC de Bordeaux en 2008*.

38 Yona Friedman, *Improvisations, films d'animation et œuvres sans planification*, Musée d'art moderne de Paris, 2009.

39 On ne s'étonnera pas des critiques fréquentes de l'architecte à l'égard de Rem Koolhaas. Un entretien avec Luc Deleu s'intitule *Les prisonniers volontaires du cynisme, référence ironique au projet Exodus de Rem Koolhaas et Elia Zenghelis*.

40 *Architectures expérimentales 1950-2000*, Frac Centre, Editions HXX, 2003.

41 Margaret Crawford, *Can architects be socially responsible?* dans *Out of Site: A social criticism of architecture*, Bay press, Seattle, 1991.

42 Les vraies utopies sont celles qui sont réalisables. Croire en une utopie et être, en même temps, réaliste, n'est pas une contradiction. Une utopie est par excellence réalisable. Yona Friedman, *Tu ferais ta ville, Arc en rêve et CAPC de Bordeaux*, 2008.

## Déplacements

Tous les projets cités précédemment proposent une véritable réflexion sur la dimension temporelle de l'architecture. Ouverte, la ville est sans cesse remaniée par ses habitants. L'architecture devient une occupation de l'espace ET du temps.

Les artistes vont prendre en compte ce *mouvement* architectural dans des œuvres tout aussi radicales et passionnantes. L'artiste Vitto Acconci, après s'être fait connaître pour ses performances dans les années 80, va petit à petit se tourner vers l'architecture. Questionnant l'espace privé de la galerie, Vito Acconci crée en 1980 le projet *Instant house*, dont le nom réfère à la ville instantanée d'Archigram. Cette structure ironique est composée de quatre panneaux de bois que le spectateur bascule à la verticale lorsqu'il s'assoit au centre de la pièce créant ainsi une maison éphémère. De nombreux projets similaires, reposant sur l'activation d'éléments par le spectateur vont voir le jour jusqu'à ce que l'artiste décide de monter son propre studio d'architecture en 1988.

*Acconci studio* est un atelier de conception théorique qui traite de l'architecture comme *une occasion de rendre l'espace fluide, modifiable, portatif*. Réunissant architectes et artistes ce laboratoire critique va développer des structures extensives et mobiles à usage communautaire avant de passer à la commande publique. En 1993 avec l'architecte Steven Holl, Acconci conçoit la façade Art&architecture à New York. Percée de 10 panneaux irréguliers et pivotants, cette façade fait le lien entre espace privé et public. Le mur n'est plus une paroi définitive, il est désormais modulable et interactif.

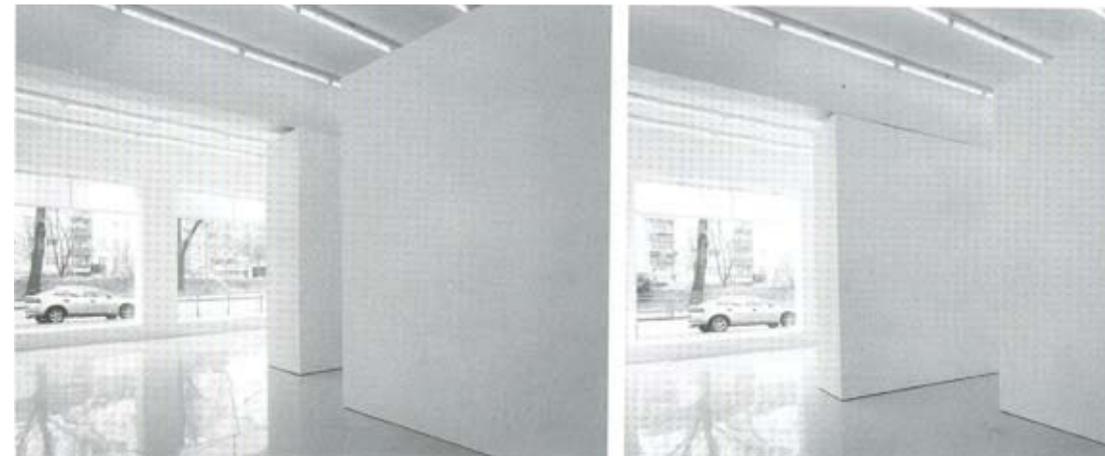
Des artistes comme Jeppe Hein ou Dominique Gonzalez Foerster pointent subtilement cette évolution architecturale à travers la poésie de leurs œuvres.

Une exposition récente de Jeppe Hein proposait aux spectateurs de pénétrer dans son *Labyrinthe invisible*. Le visiteur entre dans une pièce vide muni d'un casque l'avertissant par un signal sonore de la disposition des *murs* dans l'espace. Chaque fois que le spectateur touche la surface théorique du labyrinthe, il est prévenu et doit réajuster sa trajectoire. L'architecture virtuelle créée par Jeppe Hein exerce une force étrange sur le visiteur qui la parcourt. Les contraintes physiques et mentales de l'espace prennent forme dans cette expérience participative.

En 2001, l'artiste installe dans l'espace de la galerie ses *murs mobiles à 180°*. Les parois se déplacent lentement transformant petit à petit l'architecture du lieu. La mise en mouvement des cimaises interroge automatiquement le devenir des véritables murs. L'espace mis en mouvement s'ouvre alors à une multitude de possibilités. Le mouvement est lancé, l'imagination fait le reste.

L'œuvre *Terrain de jeu* de Dominique Gonzalez-Foerster questionne de façon poétique notre rapport à la modernité. Conçue en 2006 pour la 27ème biennale de Sao Paulo, l'installation occupe le pavillon et la marquise d'un bâtiment construit par Oscar Niemeyer. Cet architecte Brésilien, un des plus grands représentants de l'architecture moderne, a construit les bâtiments de la capitale Brasilia et ceux du parc Ibirapuera où se tenait l'exposition.

La *grande marquise* est un lieu de rencontre abrité où se trouve le musée d'art moderne de la ville. Modifiant l'architecture du lieu, Dominique Gonzalez-Foerster installe plusieurs fausses colonnes, identiques à celles qui soutiennent le bâtiment. Elle insère dans l'ossature structurelle de l'édifice des éléments visuels détachés de toute fonction. La rigueur de l'architecture moderniste semble prendre vie avec l'intervention de l'artiste et au travers des fables qu'elle engendre. L'artiste choisie de documenter l'action dans une vidéo intitulée *Marquise* où un petit garçon raconte qu'il a vu une des colonnes du bâtiment bouger sans que personne ne veuille le croire.



Tout comme les colonnes de Dominique Gonzalez-Foerster ne *soutiennent* rien, les interventions de Veit Stratmann ne portent pas de message précis. En 2001 à Lyon, il dispose des rideaux de plastique dans les rangées de moulages du musée. Le spectateur peut choisir de les déployer dans l'espace ou de les replier selon différentes combinaisons. Ces *murs rideaux*<sup>43</sup> sont laissés à la libre interprétation du public. La grande particularité de la démarche de Veit Stratmann est qu'il se refuse à ce que ses structures soient interactives. *Ses dispositifs n'entrent jamais dans un rapport de force ni avec le contexte qui les accueille, ni avec l'individu qui les active*<sup>44</sup>. Il appartient au spectateur de les utiliser ou pas, de rentrer dans le jeu ou de rester dans ses marges.

Ainsi *Les anneaux* (1999) consistent en un mobilier urbain à roulettes sur lequel on peut s'asseoir puis se déplacer et les *Passerelles* sont des promontoires d'angle que le visiteur peut occuper. Objets ouverts et déplaçables qui entretiennent l'ambiguïté de leur statu.

C'est aussi le cas chez Richard Venlet, artiste qui, après avoir construit plusieurs murs mobiles et différents modules d'exposition, expose des éléments architecturaux dont il incite l'utilisation. Sa démarche a évolué vers la fabrication de plateformes modulables, scènes recouvertes de moquettes grise où sont invités différents artistes.

Le projet peut se lire comme un partage démocratique mais aussi une gestion commerciale de l'espace. Les plateformes de Richard Venlet évoquent l'architecture modulaire des stands préfabriqués où le mouvement est lié à un impératif économique.



Le fait est que l'espace d'exposition est aujourd'hui entièrement reconfigurable et que l'artiste organise un display. Si Robert Morris déplaçait jadis ses sculptures minimales en une infinité de variations, c'est aujourd'hui les cimaises qui sculptent l'espace en mouvement<sup>45</sup>.

45 Robert Morris réalise *Site* à New York en 1964 avec Carolee Schneeman. Durant cette performance l'artiste ne cesse de déplacer de grandes plaques d'aggloméré, évoluant dans l'espace comme des murs amovibles obstruant le regard du spectateur.

## Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps<sup>46</sup>

Au mouvement de l'architecture on peut opposer une autre tendance contemporaine qui est la mise en mouvement de l'artiste lui-même.

Plutôt que de résister à l'architecture en construisant, certains décident de se mettre en mouvement à travers elle. Opposant son corps aux repères statiques des constructions qui l'entourent, l'artiste se propose d'expérimenter l'espace et le temps de l'architecture sous une forme performative. *Le nomade urbain est livré au-dehors, en proie à un univers toujours déjà là dont le mouvement même l'interroge*<sup>47</sup>.

On pourrait citer en premier lieu le collectif d'architectes Italiens *Stalker*.

Illustrant cette évolution artistique, *Stalker* réalisera un hommage à l'*Asphalt rundown* de Robert Smithson. On a déjà évoqué la position radicale de Smithson face à l'architecture et ses ruines. Quelques membres de *Stalker* dévalent à pied la colline romaine sur laquelle l'artiste a jadis charrié sa vague de bitume. Du geste iconoclaste et sculptural de Robert Smithson ne subsiste plus que l'essentiel : la mise en mouvement. C'est cette dynamique spatiale qui caractérise la démarche de *Stalker*.

Le collectif privilégie les actions collectives au sein de ce qu'il nomme *les territoires actuels* ; il organise des errances périurbaines, notamment dans la province de Rome, dans divers espaces laissés en friche comme des usines désaffectées, des champs ou des voies ferrées. Cette exploration de terrains délaissés, qui forment une grande partie du tissu urbain, rend évidente une sorte de *dynamique du vide*. Plutôt qu'un plan ou un bâtiment on a affaire à des itinéraires, à des séquences d'actions et d'événements qui traversent l'espace.

Une architecture sans objet et post-situationniste qui se refuse à ajouter encore, ou même à ôter aux lieux ou aux bâtiments, au profit du parcours et de l'usage de l'espace.



46 Titre d'un film réalisé par Guy Debord en 1959. Penseur du mouvement situationniste, il théoriserait notamment le concept de dérive dans les années 60. Décrite comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées son but était de développer une autre expérience de la ville en passant de la circulation comme supplément de travail à la circulation comme plaisir. Pour plus d'information voir *L'Internationale situationniste*.

47 Brian O'Doherty, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, San Francisco, 1986

43 En architecture un mur rideau est un mur extérieur non porteur.

44 Thierry Davila, *Veit Stratmann nature et sculpture*, Art Press 336, p39/40

Lorsqu'ils se trouvent confrontés aux paradoxes de la frontière, à la fois communication et séparation, les membres de Stalker proposent de mettre en place un nouvel espace public donnant forme à cette circulation, la *Transborderline*. Cette frontière dépliée se refuse à fragmenter l'espace pour mieux suggérer une zone à s'approprier. Elle articule. Elle est aussi un passage<sup>48</sup>. En 2000, la *Transborderline* a pris place à Golo Brdo, à la frontière entre l'Italie et la Slovénie et à Ljubljana (Slovénie), à la frontière de l'Europe pour la Manifesta 3.

L'artiste belge Francis Alÿs a lui aussi produit des œuvres exemplaires face aux murs qui se dressaient devant lui. Formé comme architecte à Bruxelles, Francis Alÿs s'installe dans les années 80 à Mexico, la ville allégorique de l'échec du modernisme<sup>49</sup>. Il se détournera rapidement de l'architecture traditionnelle pour explorer la ville par le biais de différentes performances. C'est souvent par le biais de la marche que l'artiste questionne la ville, prélevant des fragments ou des visions fugaces<sup>50</sup> de l'espace urbain.

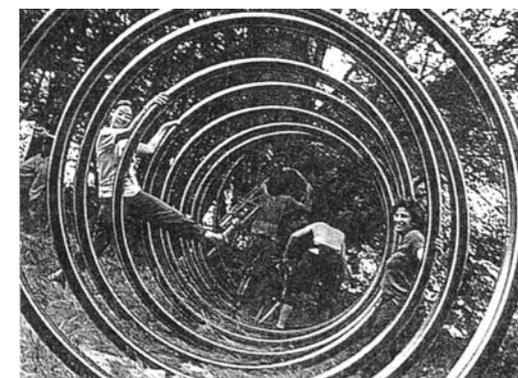
En 1997, il est invité à la manifestation *In site* qui se déroule dans les villes jumelées de San Diego et Tijuana situées des deux côtés de la frontière Américano-mexicaine. Cette frontière est un ruban de terre d'environ 3 200 kilomètres sur 16 où la transition et le passage sont omniprésents, dans un but économique (travail clandestin, marchandises, industries *maquiladoras*) mais aussi culturel. Malgré cela la disparité économique entre les États-Unis et le Mexique reste la plus importante qui existe entre deux États voisins dans le monde<sup>51</sup>. Dans ce contexte Francis Alÿs décide de partir de Tijuana et de relier San Diego sans que la frontière entre les deux pays ne soit jamais franchie. Il faudra 35 jours à l'artiste pour mener à bien *The loop*. Voyage absurde pour *el otro lado*<sup>52</sup> durant lequel il restera en contact avec un des organisateurs de l'exposition par le biais d'un journal de bord pressé.

En Juin 2004, à Jerusalem, il réalise *The green line*. Au cœur du conflit Israélo-palestinien, Francis Alÿs choisit de reproduire une œuvre réalisée en 1995 à Sao Paulo. La performance consiste à tracer une ligne en marchant dans la ville avec à la main un pot de peinture percé. En reproduisant cette performance dans un tout autre contexte, Francis Alÿs semble questionner la pertinence d'un acte poétique en pleine crise politique et religieuse. Lors de ce *re-enactment*, l'artiste retrace le plan dessiné par Moshe Dayan en 1948 connu sous le nom de la *ligne verte*. Cette ligne tant contestée sépare la ville en deux sur une bande de terre de soixante à quatre vingt mètres de large. Francis Alÿs la parcourt entièrement en laissant derrière lui une trainée de peinture verte. Le film documentant l'action est accompagné de commentaires, extraits d'interviews et réactions de Palestiniens et d'Israéliens.

Confronté aux deux plus grandes formes d'autorité architecturale existantes depuis la chute du mur de Berlin, à savoir la frontière Américano-mexicaine et le mur Israélien, Francis Alÿs se refuse à tout discours explicitement politique au profit d'actions poétiques<sup>53</sup>. Le déplacement de l'artiste semble affirmer sa présence dans l'instant malgré les barrières matérielles des bâtiments. Il semble que l'heure ne soit plus à la construction de formes, ni à leur destruction mais bien plutôt au contournement et au parcours de l'espace. Le passage de l'artiste articule une narration nomade, une transmission orale de l'évènement. On est passé de la traversée physique et brutal du mur par Gordon Matta Clark à la formation de micro-récits, compte rendus de voyages absurdes et poétiques.

Ainsi la colonne mouvante de Dominique Gonzalez Foester ou les excursions de Stalker privilègient la construction narrative quand Francis Alÿs utilise le mythe comme moyen de transport au même titre que son propre corps lors de ses performances. *Stories can pass through a place without the need to settle, it has the potential to become a fable or a urban myth*<sup>54</sup>. Le mouvement de l'artiste se poursuit dans la propagation de son histoire et la construction d'une sorte de mythologie contemporaine.

Le récit privilègient une « logique de l'ambiguïté ». Il « tourne » la frontière en traversée, et le fleuve en pont. Il raconte en effet des inversions et des déplacements : la porte qui ferme est précisément ce qu'on ouvre ; le fleuve, ce qui livre passage ; l'arbre, ce qui jalonne les pas d'une avancée ; la palissade, un ensemble d'interstices où se coulent des regards<sup>55</sup>.



48 Michel de Certeau *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* Gallimard, 1990.

49 Francis Alÿs, Phaidon Press, 2007

50 Voir par exemple *The collector, sorte de jouet aimanté récoltant les débris métalliques, ou la série de diapositives intitulée Sleepers*.

Pour plus de renseignements sur l'ensemble de l'œuvre de Francis Alÿs on se reportera à Francis Alÿs, Phaidon Press, 2007 et Parkett n°69, décembre 2003

51 Témoin de cette transnationalisation, une couverture du *Time* de Juin 2001 intitulée *Welcome to Amexica*.

52 Les habitants de Tijuana emploient l'expression *el otro lado* pour désigner la Californie

53 Pour reprendre les mots de l'artiste: *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political, and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*.

54 Francis Alÿs, Phaidon Press, 2007

55 Michel de Certeau *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* Gallimard, 1990.

**Expositions :**

Exposition *Francis Alys, la cour des miracles*, Musée des Beaux Arts de Nantes, 2005

Exposition *Yona Friedman tu ferais ta ville*, Arc en rêve et CAPC de Bordeaux, 2008.

**Exposition Yona Friedman, Improvisations, films d'animation et œuvres sans planification, Musée d'art moderne de Paris, 2009.**

**Exposition Gordon Matta-Clark, You are the measure, Whitney Museum, New York, 2007**

**Ouvrages/articles :**

Martine Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture Hiérarchie-fusion-destruction*, Archibooks, Sautereau éditeur, Paris, 2006.

*Field Trip; A (A) Memoir* tiré de S,M,L,XL, OMA Rem Koolhaas and Bruce Mau, 010 Publishers, Rotterdam, 1995

Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, 1972 tiré de S,M,L,XL, OMA Rem Koolhaas and Bruce Mau, 1995

*The house that made Mies* tiré de S,M,L,XL, OMA Rem Koolhaas and Bruce Mau, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, p 63

Rem Koolhaas, Havvard project on the city, *Mutations*, ACTAR, Arc en rêve, 2000

Ruth Eaton, *Cités idéales, L'utopisme et l'environnement (non bâti)*, Fonds Mercator, Anvers, 2001

*Architectures expérimentales 1950-2000*, Frac Centre, Editions HXX, 2003.

Archizoom associati Andrea Branzi, *No-Stop City*, Editions HXX, 2006.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Flammarion, Paris, 1994.

Jean Jenger, *Le Corbusier, l'architecture pour émouvoir*, Gallimard, 1993

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, 1997

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, éditions Flammarion, collection Champs arts, Paris, 2004

*L'évènement, les images comme acteurs de l'histoire*, Editions Jeu de Paume / Hazan, Paris 2007.

Michel de Certeau *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* Gallimard, 1990.

Brian O'doherty, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, San Francisco, 1986

Jean Michel Place, *Stalker. A travers les territoires actuels* ; 2000.

Gill Perry et Paul Wood, *Themes in contemporary art*, Yale university Press, New Haven/ Londres, 2004.

*Gordon Matta Clark*, Phaidon Press, 2003.

Miwon Know, *One place to another: notes on site specificity, Space, site, intervention: situating installation art*, edition Erika Suberburg, Minneapolis, 2000.

Ardenne Paul, Beausse Pascal et Goumarre Laurent, *L'art comme expérience*, Paris, Dis voir, 1999.

Davila Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXeme siècle*, éditions du regard, Paris, 2002

*Daniel Buren*, Guy Lelong, Flammarion, 2002

Jacques Soullou et Présence Panchounette, *Le paradigme mural ou la fin du modernisme* dans *Du décoratif*, éditions Fabre, Paris, 1980

Hans Ulrich Obrist, *Conversations* volume 1, Manuella éditions, Paris, 2008.

*Francis Alys*, Phaidon Press, 2007.

Carter Ratcliff, *The fictives spaces of Richard Serra*, Art in America, décembre 2007

Patrice Joly, *Détruire, disent-ils*, zéroquatre n°4, printemps 2009.

Fabrice Bousteau, *Buren la french storm*, Beaux arts magazine n°251, mai 2005

Thierry Davila, *Veit Stratmann nature et sculpture*, Art Press 336

Lieven Van den Aabeele, *Une architecture à voir : les sculptures architecturales de Wesley Meuris*, Septentrion 4, décembre 2008.

Parkett n°69, décembre 2003, dossier Francis Alys.

Art Press hors-série, *L'architecture contre-attaque*, mai 2005.

## Iconographie :

Barbara Klemm, *La chute du mur à la porte de Brandebourg*, 10 Novembre 1989, Berlin

Gordon Matta Clark, *Splitting*, 1974

Howard Roark dans *The Fountainhead* de King Vidor, 1949

Ludwig Hilberseimer; *projet de développement de Berlin*, 1928

Jean-Pierre Raynaud, *La Maison*, 1969

Photographie du mur de Berlin tiré de *Field Trip; A (A) Memoir*, Rem Koolhaas.

Superstudio, *Le monument continu*, 1969.

Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, *The Voluntary prisoners of Architecture*, 1972

Santiago Sierra, *Palabra tapada*, 2003

Richard Serra, vue d'exposition, New-York, 2007

Daniel Buren, *Peinture/sculpture*, 1971

Christo, *Runing fence*, Californie 1972-76

Jenny Holzer, *Living things*, 2006

Peter Cook, *Instant city*, 1968

Yona Friedman, croquis pour le pavillon de la Serpentine

Jeppe Hein, *murs mobiles à 180°*, 2001

Veit Stratmann, *plates-formes*, 2008

Robert Smithson, *Asphalt run-down*, 1969

Stalker, *Transborderline*, 2000

