



L'EXPOSITION

MONOLITHES

Le monolithe, « qui est fait d'une seule pierre », traverse l'histoire de l'art comme celle de l'architecture : point de communion de l'homme face au divin chez les Romantiques, « inquiétante étrangeté » de la nature chez les Symbolistes (*L'île des morts*, Arnold Böcklin, 1880), énigme insoluble pour les Surréalistes, le monolithe est toujours marqué du sceau d'une double nature, à la fois tellurique et mentale.

Au-delà d'une figuration panthéiste, le XIXe siècle célébrera le mégalithe comme signe ultime d'une présence poétique, bien antérieure aux civilisations antiques. De Victor Hugo puisant le souffle inspiré de ses Contemplations dans l'ombre du dolmen de Rethel, jusqu'à Mallarmé sondant la noirceur sublimée du Tombeau

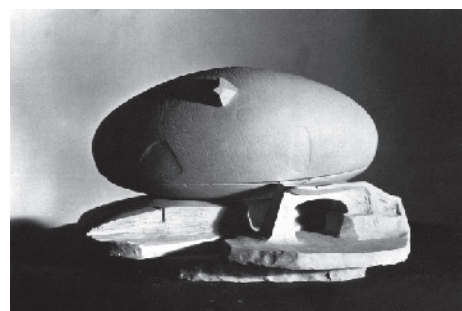
d'Edgar Poe (« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur »), le monolithe est le lieu d'une condensation paradoxale, où l'hermétisme ouvre au champ de la transcendance. Enfermant un vide infini, point d'origine ou cénotaphe, il engage l'histoire et la représentation.

Drainant tout un imaginaire, la « non-forme » du monolithe traverse ainsi le XXe siècle en questionnant l'architecture dans son rapport à la fondation, à l'espace et au temps. Force transformationnelle chez les Expressionnistes (Mendelsohn, R. Steiner...), il sera intériorisé en masse psychique chez Frederick Kiesler (*Endless House*, 1930-60). Signe d'une interrogation proprement topologique, il met en crise l'unité de la forme et revendique le champ d'une complexité face au fonctionnalisme triomphant.

Des mégalithes de *Stonehenge* à *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) se tient donc l'anté-forme du monolithe, entre archaïsme et espace critique. Cette exposition au FRAC Centre retrace pour la première fois cette histoire paradoxale, des années 1950 à aujourd'hui, en plusieurs chapitres thématiques, réunissant une sélection exceptionnelle d'œuvres d'artistes et de projets d'architectes à travers dessins, maquettes, films et archives.



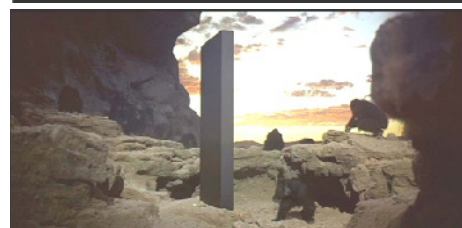
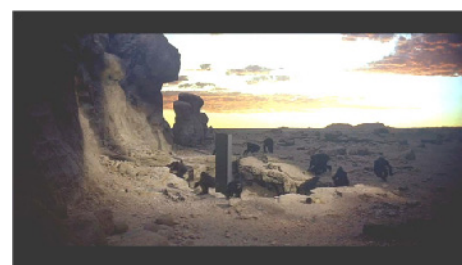
L'île des morts, Arnold Böcklin, 1880



Frederick Kiesler, *Endless House*, 1930-60

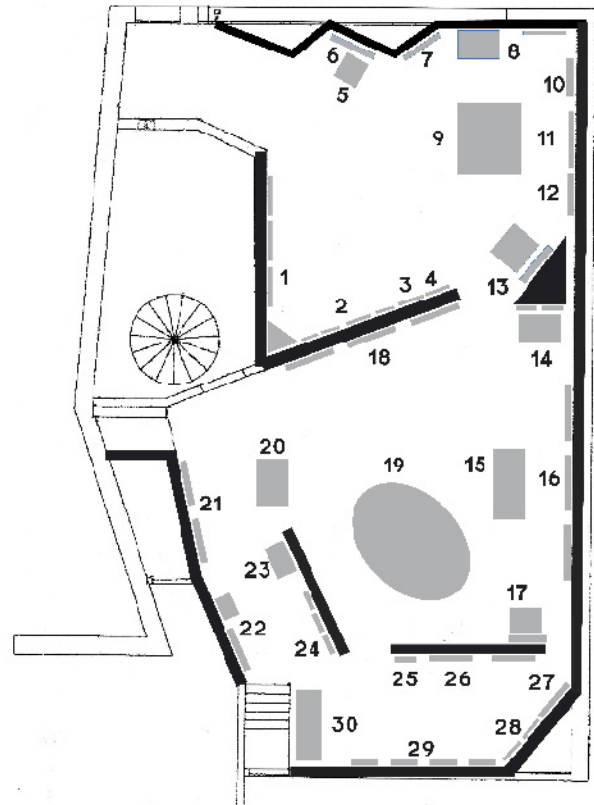




















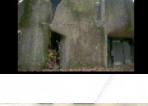
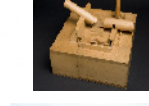










Stonehenge, Angleterre



Stanley Kubrick, *2001 : l'Odyssée de l'espace*, 1968

LES OEUVRES PRÉSENTÉES



- | | | | | | | | | |
|---|---|----|---|---|----|---|---|----|
|  | GÜNTHER GÜNSCHEL
<i>Esquisses, 1957-59</i>
3 dessins | 1 |  | MARINO DI TEANA
<i>Architettura del Futuro, 1958</i>
1 peinture | 11 |  | ANDREA BRANZI
<i>Structures en liquéfaction, 1968</i>
4 dessins | 21 |
|  | WALTER PICHLER
<i>Compact City, 1964</i>
1 maquette et 4 dessins | 2 |  | AGLAIA KONRAD
<i>Concrete & Samples (I),
Wotruba Wien, 2009</i>
Film - 16'30" | 12 |  | DAVID GEORGES EMMERICH
<i>Systèmes stéréométriques</i>
2 maquettes et dessins | 22 |
|  | HANS HOLLEIN
<i>Stadt, 1962</i>
1 dessin | 3 |  | PIERRE SZÉKELY
<i>Eglise du Carmel, Saint-Saulve,
1963-66</i>
1 maquette et 1 dessin | 13 |  | FRÉDÉRIC BOREL
<i>Institut de Développement local
d'Agen, 2000-2001</i>
1 maquette et dessin | 23 |
|  | HANS HOLLEIN
<i>Überbauung Salzburg, 1962</i>
1 dessin sur photographie | 4 |  | PAUL ANDREU
<i>Aéroport de Roissy, 1968</i>
1 maquette et 2 dessins | 14 |  | GÜNTHER GÜNSCHEL
<i>Proliférations cristallines, 1954-
1963</i>
3 dessins | 24 |
|  | CHARLES SIMONDS
<i>Maze, 1998</i>
Une maquette | 5 |  | ARCHITECTURE PRINCIPE
<i>Sainte-Bernadette du Banlay, 1963-66</i>
1 maquette | 15 |  | RAIMUND ABRAHAM
<i>Monument to Aviation, 1979</i>
Sérigraphie | 25 |
|  | CHARLES SIMONDS
<i>Dwellings, 1971</i>
Film - 11'
<i>Dwellings Winter, 1972</i>
Film - 13' | 6 |  | AGLAIA KONRAD
<i>Sainte-Bernadette du Banlay,
2009</i>
3 photographies | 16 |  | GIANNI PETTENA
<i>Ice House I, 1971</i>
1 photographie
<i>Ice House II, 1972</i>
1 photographie | 26 |
|  | AGLAIA KONRAD
<i>Sculpture House, 2007</i>
<i>Conversation : C'est ma maison,
c'est sa maison, 2007</i>
Film - 15'10" / CD audio - 24'06" | 7 |  | CLAUDE PARENT
<i>Mémorial Yves Klein, 1964-1965</i>
1 maquette et 1 dessin | 17 |  | SUPERSTUDIO
<i>Cerimonia, 1975</i>
Film - 13'15" | 27 |
|  | UGO LA PIETRA
<i>Casa per uno Scultore, 1960-61</i>
1 maquette, 2 dessins et 1 photographie | 8 |  | JAN KEMPENAEERS
<i>Spomenik, 2007</i>
3 photographies | 18 |  | DOGMA (P. V. AURELI, M. TATTARA)
<i>A Simple Heart - Architecture on
the Ruins of the Post-fordist City -
Atlas of a City, 23, 2003-2009</i>
3 dessins | 28 |
|  | ANDRÉ BLOC
<i>Sculpture habitacle, 1962</i>
1 maquette | 9 |  | DECOI (M. GOULTHORPE)
<i>In the Shadow of Ledoux, 1993</i>
1 sculpture | 19 |  | DOGMA (P. V. AURELI, M. TATTARA)
<i>Stop City, 2007</i>
4 dessins | 29 |
|  | CHANEAC
<i>Architecture industrialisée poétisée +
architecture mégalithique, 1964-65</i>
3 dessins | 10 |  | VINCENT MAUGER
<i>Sans titre, 2005</i>
1 sculpture | 20 |  | IAN+ (L. GALOFARO, C. BAGLIVO,
S.MANNA) AVEC MARCO GALOFARO
<i>Microtopias, 2003</i>
<i>Landscape</i>
1 maquette | 30 |

MEGALITHES

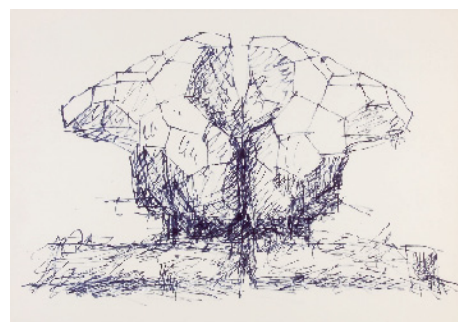
Dans les années 1960 – 70, en Autriche, Hans Hollein détourne l'architecture en image à la manière du pop art, et fait flotter dans le ciel des rochers informes, nuages pétrifiés, accrochés au sommet d'architectures ou de montagnes, problématisant la naturalité et l'artificialité de l'architecture. Les monolithes de Hans Hollein sont des objets extra-territoriaux, mus par leur seule étrangeté et radicalité. Entre primitivisme et critique de la fonctionnalité, ils sont une non-forme qui est aussi celle de l'indétermination formelle de la *Ville compacte* (1963) de l'artiste Walter Pichler. Günter Günschel explore en Allemagne l'universalité des lois de la morphologie en soumettant la masse à des expériences d'incision et de fragmentation. L'artiste américain Charles Simonds fait surgir quant à lui dans les rues de New York des formes archéologiques qui dialoguent avec le monde du rêve et de l'enfance.

GÜNTER GÜNSCHEL

Esquisses, 1957-59

L'œuvre de Günter Günschel est marquée par une recherche sur l'innovation des formes architecturales. Dans ce parcours dédié à l'expérimentation, la rigueur de l'ingénieur croise l'imaginaire poétique du dessinateur. Les nombreux dessins qu'il réalise à l'encre à partir des années 1950 font surgir un imaginaire primitif à travers des paysages mégalithiques investis d'une charge émotionnelle ou fantastique. Déchues de toute fonction, ces formes compactes sont érigées sur des promontoires, selon un point de vue qui souligne l'ancrage tellurique et l'effet de surréction. Contrairement aux œuvres plus conceptuelles de Pichler ou Hollein, les esquisses de Günschel explorent l'universalité des lois de la morphologie. En soumettant la masse à des expériences de torsion ou d'incision, et en esquissant un principe de « cristallisation », Günschel démystifie le monolithe en le destituant de son impénétrabilité.

Architecte allemand, Günter Günschel (1928-2008) s'engage très tôt dans une réflexion sur les nouvelles formes constructives et la morphologie des structures spatiales. Poursuivant le rêve d'une architecture légère, libérée des contingences de la réalité, il rejoint en 1958 le Groupe d'Etude d'Architecture Mobile (GEAM) de Yona Friedman, au sein duquel il mène des études sur les coupôles géodésiques et propose une machine à fabriquer des maisons gonflables. Dans les années 1980, ses recherches sur la géométrie fractale le rapprochent de la « déconstruction » et annoncent déjà l'architecture computationnelle.



HANS HOLLEIN

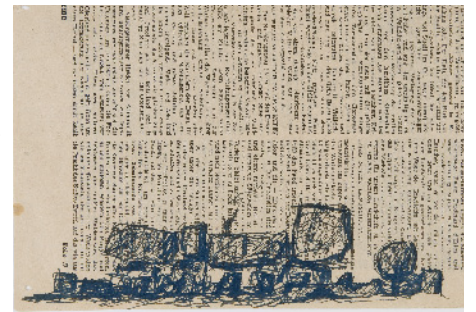
Überbauung Salzburg, 1962 Stadt, 1962

A partir de la fin des années 1950, Hans Hollein expérimente par le dessin une posture critique à l'égard du fonctionnalisme moderne. Entre primitivisme et imaginaire expressionniste, ses esquisses de « villes-sculptures » font surgir une dimension spirituelle qui jette de nouvelles fondations pour l'architecture et l'urbanisme. Hollein multiplie les motifs mégalithiques et les formes « superstructures », comme ce rocher informe érigé au sommet de Salzburg. Contemporaines du pop art, ces « images-choc » ont valeur de manifeste et illustrent des formules telles que « tout est architecture » ou « l'architecture, médium de la communication ». Le monolithe devient pour Hollein un signe agissant comme outil de réfutation critique. Présentées lors de la fameuse exposition *Architektur* à la Galerie nächst St. Stephan de Vienne en 1963, ces œuvres marquent un tournant décisif dans le champ expérimental de l'architecture du XXe siècle.

Figure incontournable de l'histoire de l'architecture des cinquante dernières années, Hans Hollein (1934) pratique l'architecture comme un art du collage qui emprunte à tous les domaines de la création. Ses projets visionnaires et ses textes en rupture avec le Mouvement Moderne exerceront au cours des années 1960 une influence décisive sur la scène radicale internationale. Artiste, scénographe, enseignant, maître d'œuvre de nombreux édifices culturels à travers le monde, il a reçu le Pritzker Prize en 1985 et a été directeur de la biennale d'architecture de Venise en 1996.



Überbauung Salzburg, 1962



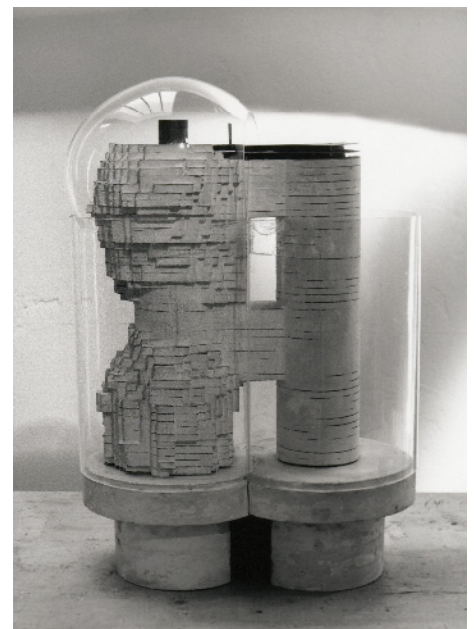
Stadt, 1962

WALTER PICHLER

Compact City, 1963

Walter Pichler aborde avec sa « ville compacte » un thème central du discours architectural des années 1960 : celui de l'habitat collectif et de la concentration urbaine. L'artiste forge une interprétation nouvelle, misant sur la performance technologique et la liberté des individus mais aussi sur le pouvoir sculptural et spirituel de l'architecture. Comme Hollein ou Abraham à la même époque, Pichler expérimente une dimension symbolique et magique, associant des formes primitives au langage le plus high tech. Ainsi la maquette se présente-t-elle ici comme une tour monolithique enserrée sous des enveloppes dématérialisées. Dévolue aux communications, cette structure primaire correspond au « squelette » de la ville sur lequel viennent s'agréger des unités d'habitation, amenées à « croître » horizontalement et verticalement et soumises au libre aménagement des habitants. Un système de climatisation artificielle protège la ville de la nature par de gigantesques globes transparents.

Figure essentielle de la scène radicale internationale, Walter Pichler (1936) développe une approche résolument antifonctionnaliste qui définit l'espace architectural comme un lieu ritualisé. Au début des années 1970, il se confronte à la société de consommation par toute une série d'installations qui évoquent la science-fiction et introduisent le corps comme champ d'expérimentation. Objet de nombreuses expositions et publications, Pichler privilégie depuis les années 1980 le travail d'atelier, noyau spatial et intellectuel où il explore une intégration sensitive de l'architecture et de la sculpture.



Compact City, 1964

CHARLES SIMONDS

Dwellings, 1971

Dwellings Winter, 1972

Maze, 1998

Au début des années 1970, Charles Simonds intervient dans les rues de New York, sculptant des architectures miniatures dans les anfractuosités des immeubles du Lower East Side. Ces « dwellings » sont les vestiges d'une civilisation fictive dont l'artiste a imaginé l'histoire et tout un système de croyances. Ces constructions font surgir dans l'espace public des formes primitives appartenant aussi bien à l'archéologie qu'au monde du rêve et de l'enfance. Les films *Dwellings* et *Dwellings Winter* conservent une trace de ces œuvres éphémères tout en restituant l'enjeu contextuel et sociologique des interventions.

Avec *Maze*, Simonds convoque la puissance expressive des agencements mégalithes du Néolithique (*Stonehenge*, *Carnac*...). L'artiste façonne un paysage austère, figurant par l'argile et le sable de gigantesques blocs de granit érodés par le vent. L'alignement concentrique des rochers introduit le motif du labyrinthe, image mythique d'une confrontation entre nature et culture, entre les forces telluriques du chaos initial et l'intelligence humaine.

Né à New York en 1945, Charles Simonds est un artiste majeur des cinquante dernières années. Proche des environmentalistes et du Land Art, il a contribué par ses films, dessins, ou sculptures, à ouvrir l'architecture à une multiplicité de références aussi universelles que poétiques. Attentive aux préoccupations sociales et écologiques, son œuvre a fait l'objet de nombreuses expositions et publications à travers le monde et figure dans de prestigieuses collections.



Maze, 1998



Dwellings Winter, 1972



ARCHITECTURE-SCULPTURE

Dans le sillage de l'expressionnisme, l'architecture-sculpture s'empare dès les années 1950 du bloc mégalithe comme garant de l'unité de la forme. La masse compacte et expressive du monolithe évolue vers sa géométrisation (avec l'artiste Marino di Teana par exemple) ou vers une dimension organique (Bloc, Székely, La Pietra, etc). Les films de l'artiste Aglaia Konrad (2007 – 09) font redécouvrir ces architectures brutalistes, de Fritz Wotruba à la première maison belge construite en béton projeté dans les années 1960.

ANDRÉ BLOC

Sculpture Habitacle, 1962-64

De 1962 à 1966, André Bloc réalise plusieurs *Sculptures habitacles* qu'il expérimente aussi sous forme de « pavillons » dans son jardin de Meudon. Cette recherche marque l'évolution du sculpteur de l'abstraction géométrique vers la forme libre. Architecture et sculpture s'y entremêlent dans des imbrications organiques. Étagées en plusieurs niveaux et parcourues de trouées, elles ouvrent l'unité plastique de la forme à une expérience physique et spatio-temporelle. Bloc écrira : « J'ai laissé pénétrer l'air et la lumière par des cheminements simples et complexes. La *sculpture habitacle* est, dans une certaine mesure, caractérisée par une continuité de la plastique extérieure et intérieure avec un système d'interpénétration et d'occupation de l'espace multipliant les rapports, les contrastes et les jeux de volume. »

Peintre, sculpteur, ingénieur, architecte, André Bloc (1896-1966) est un créateur atypique autour duquel se cristallise le débat esthétique français de l'après-guerre. En 1930, il fonde *L'Architecture d'aujourd'hui*, vecteur d'une nouvelle forme de transdisciplinarité entre art et architecture, puis *Art d'Aujourd'hui* (1949), qui deviendra *Aujourd'hui* (1954). En 1951, Bloc fonde le groupe Espace, qui défend le principe d'une synthèse des arts, en réaction à Le Corbusier. Œuvrant lui-même à de nombreux projets interdisciplinaires, notamment avec Claude Parent, Bloc fera de sa propriété de Meudon le manifeste de sa synthèse des arts personnelle : il concevra l'architecture, la polychromie intérieure, le mobilier ainsi que les œuvres architecturales implantées dans le jardin.



Sculpture habitacle, 1962



Stand d'information du Plâtre, 1965

CHANÉAC

Architecture mégalithique, 1964-68

Dans le cadre de ses recherches sur les systèmes d'habitat cellulaire, Chanéac imagine à partir de 1964 des *architectures mégalithiques*. À l'inverse de ses *cellules polyvalentes*, mobiles et transformables, avec lesquelles elles peuvent d'ailleurs se combiner, l'architecte propose des structures qui s'enracinent dans le sol pour une parfaite intégration au site. De forme ovoïde, elles présentent une base élargie ainsi qu'un sommet courbe, assimilant ces objets à de véritables menhirs, ou, lorsque les formes sont plus rondes, à des galets érodés. L'assemblage de ces « rochers synthétiques » en polyester – parfois coupés par des plans perpendiculaires – aboutit à un jeu de formes aussi poétique qu'inattendu. L'architecte proposera également une gamme de meubles en « style méga » à partir de l'empilement de galets irréguliers.

Chanéac (1931-1993), de son vrai nom Jean-Louis Rey, est une figure majeure de l'architecture prospective des années 1960 et 1970. Dès 1958, il milite pour « l'implantation libre de cellules individuelles, évolutives et mobiles », explorant la richesse plastique des formes organiques. Il imagine à partir de 1963 des *Villes cratères*, mégastructures organisées en canyons et collines artificielles. En 1965, Chanéac adhère au Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) créé par le critique Michel Ragon. Membre de l'association Habitat évolutif dès 1971, il fut un fervent défenseur de l'autoconstruction au travers de nombreux projets architecturaux et de manifestes (*l'Architecture Insurrectionnelle*, 1968).



Architecture industrialisée poétisée + architecture mégalithique, 1964 – 1965



Cellules polyvalentes, 1960

AGLAIA KONRAD

Sculpture House, 2007

Conversation : c'est sa maison, c'est ma maison, 2007

En 2007, l'artiste Aglaia Konrad inaugure une série de films consacrés à des architectures aux formes sculpturales. Par une grande maîtrise formelle, Konrad développe un regard analytique dénué de toute rhétorique pour donner à lire les qualités plastiques du béton. Dans *Sculpture House*, l'artiste se saisit de la première maison belge réalisée en béton projeté, construite par l'architecte Jacques Gillet entre 1967 et 1968. Fruit d'une recherche de synthèse entre les dimensions fonctionnelle et esthétique de l'architecture, la maison est constituée de voiles de béton, offrant une multiplicité de points de vue qu'un seul cliché n'aurait pu rendre. Grâce au montage, aux plans fixes et aux effets de travellings, Konrad construit une appréhension lente et continue des formes, renouant avec l'idée d'expérimentation physique de l'espace et du « continuum » développé par Kiesler dans sa *Maison sans fin*.



Sculpture House, 2007

Concrete & Samples I Wotruba Wien, 2009

Poursuivant son exploration des formes sculpturales de l'architecture, Aglaia Konrad parvient dans ce film à saisir toute la puissance brutale de *l'Eglise de la Sainte Trinité* (1976), chef-d'œuvre expressionniste de l'artiste autrichien Fritz Wotruba (1907-1975). Guidé par son approche tectonique de la sculpture de pierre, Wotruba réalise à Vienne une construction monumentale en misant sur l'empilement et l'enchevêtrement de gigantesques blocs de béton. La caméra d'Aglaia Konrad devient le meilleur témoin d'une architecture spirituelle unifiée dans le chaos, dont l'image primitive et atemporelle renvoie aux mégalithes sacrés de *Stonehenge*.

Artiste d'origine autrichienne installée à Bruxelles, Aglaia Konrad (1960) développe depuis le début des années 1990 une œuvre photographique sur l'espace urbain et sa représentation. Ses photographies se présentent comme des impressions urbaines combinant toujours l'espace et le mouvement. Entre fascination et regard critique, Konrad observe et restitue dans la complexité du présent l'héritage architectural de la modernité.



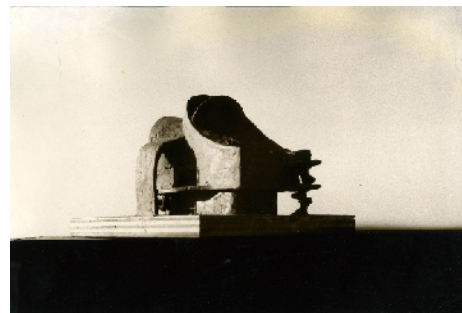
Concrete & Samples I Wotruba Wien, 2009

UGO LA PIETRA

Casa per uno scultore, 1961

Dès le début des années soixante, la recherche d'Ugo La Pietra s'oriente vers une « synesthésie des arts ». La « Maison pour un sculpteur » qu'il conçoit pour l'artiste Carmelo Cappello à Milan, se signale par l'expressivisme de ses masses sculptées. Située au sommet d'un immeuble de douze étages, culminant à une quarantaine de mètres comme posée sur un énorme socle, elle exprime par ses formes libres et souples une rupture radicale avec la boîte d'habitation standardisée. Proche des œuvres organiques en ciment de Carmelo Capello, la maison devait être réalisée en béton projeté sur armature de métal. Ce projet d'Architecture-Sculpture est imprégné de la *Maison sans fin* de Frederick Kiesler. Sa présence brutaliste l'érige en contradiction avec son environnement, cherchant à susciter chez l'individu une lecture plus critique de la ville.

Ugo La Pietra (1938) est une figure majeure de la scène radicale européenne. Contre le fonctionnalisme, il définit au milieu des années 1960 un vaste « système déséquilibrant » qui, à travers objets, installations et environnements, vise à étendre notre champ de perception. Au cours des années 1970, il arpente la ville de Milan en détournant « systématiquement » l'espace urbain : « Habiter la ville, c'est être partout chez soi ». Ugo La Pietra a contribué à de très nombreux ouvrages et expositions à travers le monde, depuis *Italy : the new domestic landscape* au MoMA en 1972 jusqu'à « Abitare la Città » au FRAC Centre en 2009.



Casa per uno Scultore, 1960-61



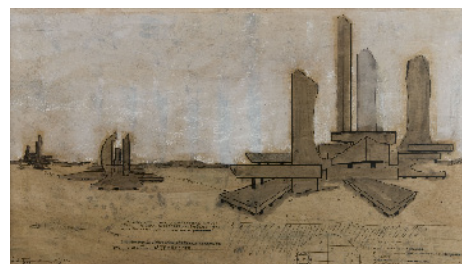
Il Commutatore, 1968

MARINO DI TEANA

Architettura del Futuro, 1958

Marino Di Teana développe dès la fin des années 1950 une pratique sculpturale ouverte aux problématiques de l'architecture. Marqué par un contexte d'explosion démographique et de progrès technologique, son projet visionnaire de « ville du futur » propose le déploiement de 400 groupes urbains mesurant en moyenne 300 mètres de haut et pouvant contenir jusqu'à 20 000 habitants. Espacés de plusieurs dizaines de kilomètres, ces ensembles monumentaux sont destinés aux espaces de travail, aux bâtiments publics et aux habitations. Pour préserver le spectacle de ces « sculptures-villes » élancées vers le ciel, les espaces de communication sont aménagés en sous-sol. Le schéma en bas à droite de la peinture présente une vue en coupe d'un tunnel souterrain où sont prévus des axes de circulation pour les automobiles (A), des couloirs d'accès à des jardins climatisés (B), des abris antiatomiques (C), des réserves de nécessité (D) ainsi qu'un train à propulsion pneumatique (E et F). Marino Di Teana offre une parfaite démonstration de sa démarche « prospective » en associant la sensibilité plastique du sculpteur aux fantasmes futurologiques d'une architecture de survie.

Artiste humaniste né en Italie en 1920, Marino Di Teana connaît le succès dans les années 1960 et 1970. A travers de nombreuses commandes publiques en France, il devient l'un des plus éminents représentants de la tendance Architecture-Sculpture (définie par Michel Ragon dans *Prospective et Futurologie*). Marino Di Teana a participé à de nombreuses expositions à travers le monde ; il vit et travaille aujourd'hui en région parisienne.



Architettura del Futuro, 1958



Le navire sans fin, s.d.

PIERRE SZÉKELY

Église du Carmel de Saint-Saulve, 1963-66

Réalisée par Pierre Székely avec l'architecte Claude Guislain, l'*Église du Carmel* est l'une des constructions emblématiques de l'Architecture-Sculpture en France. Au Carmel comme ailleurs, l'architecture de Székely s'origine dans l'atelier du sculpteur. L'artiste détermine sa composition d'ensemble en façonnant des petits volumes en plâtre, dont l'assemblage fait office de « maquette ». Les ouvertures sont perçues comme des trouées dans l'unité du volume, des découpes de vide qui font partie de la construction. L'incise et le cadrage entretiennent un rapport plastique avec les volumes architecturaux. Ainsi constituée de ces blocs sculptés, incisés puis juxtaposés, la composition résume « l'esprit du Carmel » : fermeture au niveau du sol, ouverture au niveau du ciel, solidité des volumes à la base, qui devient élan dans les parties hautes.

Né à Budapest, le sculpteur Pierre Székely (1923-2001) s'installe en France en 1946. Ses nombreux projets architecturaux, comme *Le Bateau ivre* (1952-56), sont toujours le fruit de collaborations avec des architectes comme avec les habitants. Il remporte en 1953 le prix du concours du groupe Espace et rejoindra en 1965 le GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective), fondé par le critique Michel Ragon. Székely réalisera de nombreux projets avec l'architecte André Mouette, l'occasion pour lui de pousser toujours plus loin ses recherches sur les qualités plastiques et structurelles du béton.



Église du Carmel de Saint-Saulve, 1963-66



La Cité spirituelle, 1962



ESPACE CRYPTIQUE

Espace inversé du monolithe, la « crypte » renvoie aux mythes de l'origine et dialectise la rencontre du ciel et de la terre. L'église *Sainte-Bernadette du Banlay* (1963 –66) réalisée à Nevers par Claude Parent et Paul Virilio s'inscrit au confluent de la grotte de Bernadette Soubirous, de la dimension cryptique du bunker et de la dynamique spatiale de la fonction oblique. Fracturé, le monolithe se donne ici dans sa faille, comme une architecture « négative », de refus (F. Migayrou). Le projet de *Mémorial Yves Klein* (Claude Parent, 1964) se réfère également à cette notion de « crypticité » développée par Virilio en installant dans un espace souterrain une série de monochromes symbolisant l'accession à l'immatérialité. Paul Andreu construira en 1968 l'aéroport de Roissy 1 comme un monolithe de béton évidé en son centre, image d'un « cratère » ouvert sur le ciel.

PAUL ANDREU

Aérogare de Paris, Roissy I, 1968

L'*Aérogare Roissy-I* est l'une des premières aérogares où les fonctions ne sont pas déployées horizontalement mais organisées verticalement, au sein d'un volume tronconique, dense et restreint. Membrane épaisse de béton brut, fermée et centrée sur elle-même, l'aérogare est un échangeur où sont concentrés les espaces fonctionnels de manière à réduire le plus possible le trajet jusqu'à l'avion. Aux deux étages traditionnels, départ et arrivée, Paul Andreu ajoute un niveau intermédiaire destiné au transfert des passagers. Celui-ci se fait par un « cratère » central, véritable nœud topologique, cône de vision, seule source de lumière naturelle dans le bâtiment. Espace réservé, interdit à tout visiteur, il inaugure le voyage. Depuis ce seul lieu de l'aérogare, le ciel est visible, promesse de l'envol. En évitant le centre du monolithe, point géométrique où tout converge et où l'on se perd, l'architecte a fait de cet espace non seulement un lieu de circulation traversant le vide en droite ligne mais un espace poétique, allégorie du voyage et de l'ascension vers le ciel.

Architecte d'envergure internationale, Paul Andreu (1938) est célèbre pour la construction de nombreux aéroports en France et à l'étranger, mais également pour des projets divers tels que l'*Arche de la Défense* avec Otto Spreckelsen (1989), le *Centre d'Arts Orientaux* (2004) à Shanghai, ou le *Nouveau Centre administratif de la Ville de Chengdu* en Chine (2008).



Aérogare de Paris, Roissy I, 1968

ARCHITECTURE PRINCIPE

Église Sainte-Bernadette du Banlay, 1963-66

L'Église Sainte-Bernadette du Banlay de Nevers matérialise la coïncidence de deux démarches : le travail « archéologique » de Paul Virilio sur les bunkers du mur de l'Atlantique et la recherche de Claude Parent sur la critique du plan moderne par l'exploration de la fracture et du basculement. Destiné à Bernadette Soubirous, l'édifice se veut transcription architecturale de la grotte où la Sainte eut ses apparitions. « Espace cryptique », carapace monolithique totalement étanche, *Sainte-Bernadette* dialogue avec l'image du blockhaus et frappera les esprits d'une époque marquée par la Seconde Guerre Mondiale et la menace nucléaire. Sensible à l'attente impassible de ces « autels de béton dressés face au vide de l'océan marin », Virilio dira avoir voulu façonner un abri où « retrouver le ciel sur terre » de la petite Bernadette. Espace sacré unifié dans le paradoxe et la contradiction, l'église du Banlay constitue l'une des premières architectures critiques de l'après-guerre et s'élève au rang d'icône du XXe siècle.

Claude Parent (1923) et Paul Virilio (1932) fondent Architecture Principe en 1963, association « radicale » par la charge expérimentale qui définit ses propositions comme par le souffle subversif qui l'anime, contre l'architecture du temps et toutes les formes de conformisme intellectuel. Principe moteur du groupe, la « fonction oblique » sera définie par quantité de textes et de dessins, comme ces gigantesques structures gravissables et continues où l'architecture devient le support d'une « circulation habitable ».



Église Sainte-Bernadette du Banlay, 1963-66



Aglaia Konrad, *Sainte-Bernadette du Banlay*, 2009

CLAUDE PARENT

Mémorial Yves Klein, 1964-65

Entre 1959 et 1961, Claude Parent collabore à plusieurs reprises avec Yves Klein. Après la disparition de l'artiste (1962), sa mère et son épouse sollicitèrent l'architecte pour un mémorial.

Ce projet en béton incarne la quête cosmique d'un « peintre de l'espace ». Le vide devient force architecturante. Parent met au point un parcours sur trois niveaux en favorisant des plans ouverts et des volumes purs, rythmé par des « éléments cylindriques de visée ». Trois d'entre eux semblent « léviter », suscitant une mise en tension des éléments (air, terre, eau, feu) et de l'espace (verticalité, horizontalité, oblique). Un quatrième cylindre s'enfonce sous terre ; il conduit à une « crypte » contenant des *monogolds*, monochromes de Klein dont la couleur or symbolise l'accession à l'immatérialité. Le projet se nourrit de la notion de « crypticité » développée dans *l'Église Sainte-Bernadette du Banlay* (1963-66). Ici comme à Nevers, la crypte dialectise la rencontre du ciel et de la terre.

Claude Parent (1923) n'a cessé de proposer des lieux générateurs de doute, instaurant la discontinuité par le basculement des volumes et la fracture du plan. Dès les années 1950, il défend une nouvelle synthèse des arts au sein du Groupe Espace et multiplie les collaborations artistiques (Nicolas Schöffer, Yves Klein, Jean Tinguely, André Bloc). De sa rencontre avec Paul Virilio en 1963, naîtront Architecture Principe (1963-68) et l'aventure de la « fonction oblique ». La Cité de l'Architecture et du Patrimoine a consacré en 2009 une grande exposition à cette figure essentielle de l'architecture du XXe siècle.



Mémorial Yves Klein, 1964-65



Maison Drush, 1963-66

CRISTALLISATIONS

Dans les années 1960, Andrea Branzi dessine des « Structures en liquéfaction », agrégats géométriques qui explosent en parcelles cristallisées et flottent comme sous l'effet de l'apesanteur. L'espace géométrique est ici érodé par l'irrégularité du monolithe. À la même époque, les formes polyédriques complexes de D.G. Emmerich interrogent l'espace topologique dans le sillage de l'« utopie du cristallin » des XIXe et XXe siècles. Ses empilements autotendants se donnent comme une agglomération cristalline aux pliures morphogénétiques. Cette cristallisation qui facette la forme et rend son ancrage impossible est aussi celle des sculptures contemporaines de l'artiste Vincent Mauger.

FRÉDÉRIC BOREL

Institut de Développement local, 2001

De 1997 à 2001, Frédéric Borel conçoit à Agen un ensemble de deux bâtiments pour l'Université Michel Serres, dont l'*Institut de Développement Local* (2000-2001). Ce petit édifice massif et opaque s'offre au regard comme une boule de papier froissé, rencontre improbable entre les visions machiniques de Lebbeus Woods, le collage cubiste et l'avion furtif B-2 Spirit. Ici, l'architecture se joue de son apparence cristalline : le volume semble émerger d'un processus de « déconstruction » formelle, fruit d'un assemblage réticulé et multidimensionnel de vecteurs. La complexité de l'enveloppe masque en fait un plan intérieur orthogonal qui prolonge parfaitement celui de l'autre bâtiment, parfaitement lisible de l'extérieur cette fois.

Le langage architectural de Frédéric Borel (1959) se nourrit de formes iconiques de l'architecture moderne ainsi que d'éléments figuratifs (comme les masques africains et orientaux) et de références à la culture populaire (films et dessins animés de science-fiction). Ses compositions s'organisent souvent par plans successifs et renforcent l'impression de profondeur. Architecture du fragment, de l'interstice et du pli, les édifices de Borel s'imposent dans le paysage comme des articulations complexes de volumes distincts aux formes différenciées, sans relation directe à un usage ou à une quelconque structure constructive.



Institut de Développement local, 2001



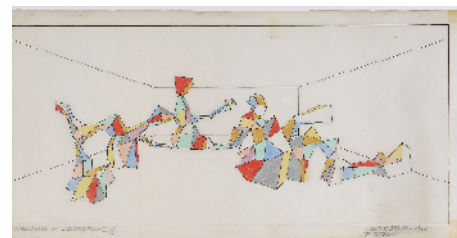
Institut de Développement local, 2001

ANDREA BRANZI

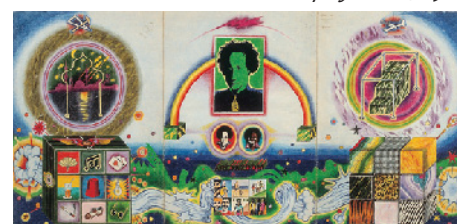
Structures en liquéfaction, 1968

Les *Structures en liquéfaction* furent dessinées par Andrea Branzi dans le cadre de sa collaboration au groupe Archizoom Associati. Dans le premier dessin, un mobilier étrange, qui aurait pris racine pour se déployer telle une plante grimpante, est composé d'un assemblage de volumes géométriques. Dans les images suivantes, la forme prismatique rétrécit et se désagrège progressivement, jusqu'à ne plus être qu'un éclatement de micro-particules cristallines. Ainsi décomposées, comme sous l'effet de l'apesanteur, les « structures en liquéfaction » questionnent la pertinence d'un monde saturé d'objets et détermine un nouveau rapport à l'espace, en dehors de toute géométrie. Ce projet radical opère un tournant décisif dans la recherche de Branzi. Si l'utilisation de couleurs vives et le séquençage dynamique des dessins (type « story-board ») souligne encore l'influence de l'esthétique pop et d'Archigram, le concept même de liquéfaction annonce l'« urbanisme faible » et la notion d'architecture disséminée que l'architecte ne cessera de développer par la suite – dès 1969 avec *No-Stop-City*.

Architecte et designer italien, Andrea Branzi (1938) est une personnalité majeure de la scène architecturale internationale. Figure centrale du groupe radical Archizoom jusqu'en 1974, Branzi développe depuis les années 1960 un discours critique et une recherche théorique sur l'espace, en s'appuyant notamment sur une dénonciation politique du système capitaliste.



Structures en liquéfaction, 1968



Autoritratto, 1968

DAVID GEORGES EMMERICH

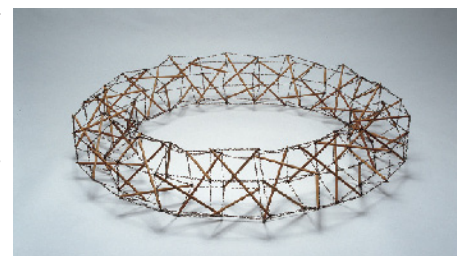
Systèmes stéréométriques

Réfutant l'idée d'une unité première de la forme architecturale, Emmerich définit la construction comme un « art de l'assemblage ». La forme se décompose en un réseau cristallin de polyèdres selon une logique interne : « Toute construction par définition est le contraire du monolithe : un ensemble, nécessairement articulé d'une multitude d'éléments liés en un système d'un seul tenant ». Au gré de ses recherches, Emmerich combine ainsi des polyèdres complexes (ici le rhombicuboctaèdre) selon différentes logiques afin d'étudier le champ des possibles. Annonçant une architecture radicalement nouvelle, qui confine à la disparition, ses recherches exerceront une influence décisive sur les architectures gonflables des années 1960 et 1970.

D.G. Emmerich (1925-1996) est le principal représentant en France des recherches sur la morphologie structurale. Après des études d'architecture à Budapest et en Israël, il s'installe en France en 1953. Attaché aux questions de mobilité et de croissance en architecture, il participe en 1957 à la création du Groupe d'Etudes d'Architecture Mobile (GEAM). Emmerich entend synthétiser architecture et ingénierie dans des formes d'habitats « démocratiques », convertibles et polyfonctionnels. Ses fameuses *Structures autotendantes* (jeux de construction modulaire qui engendrent des objets stables et indéformables), conçues dès 1958, restent le meilleur emblème de cette aspiration.



Empilement compact composite tétra cube rhombicubocta, s.d.



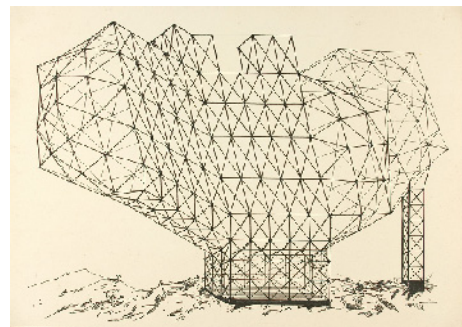
Tore hélicoïdale, s.d.

GÜNTER GÜNSCHEL

Proliférations cristallines, 1954-1963

Günter Günschel engage dès les années 1950 une recherche sur les formes constructives, explorant les possibilités d'une architecture légère et adaptable transformant notre perception de l'espace. Les trois dessins ici présentés témoignent de la diversité de cette approche analytique de la morphologie. Si Günschel rêve d'un « laboratoire de l'expérimentation spatiale » (1954), il multiplie les études de systèmes composites de coupôles géodésiques qu'il projette aussi dans des paysages expressifs et imaginaires.

Architecte allemand, Günter Günschel (1928-2008) s'engage très tôt dans une réflexion sur la morphologie des structures spatiales. Poursuivant le rêve d'une architecture libérée des contingences de la réalité, il travaille comme ingénieur (notamment avec Frei Otto) à la réalisation de structures couvrantes pour des halls d'exposition. Il rejoindra en 1958 le Groupe d'Etude d'Architecture Mobile (GEAM) de Yona Friedman. Enseignant, ses recherches sur la géométrie fractale le rapprocheront dans les années 1980 de la « déconstruction » et ouvriront la voie d'une architecture numérique.



Laboratorium für räumliche Experimente, 1954

VINCENT MAUGER

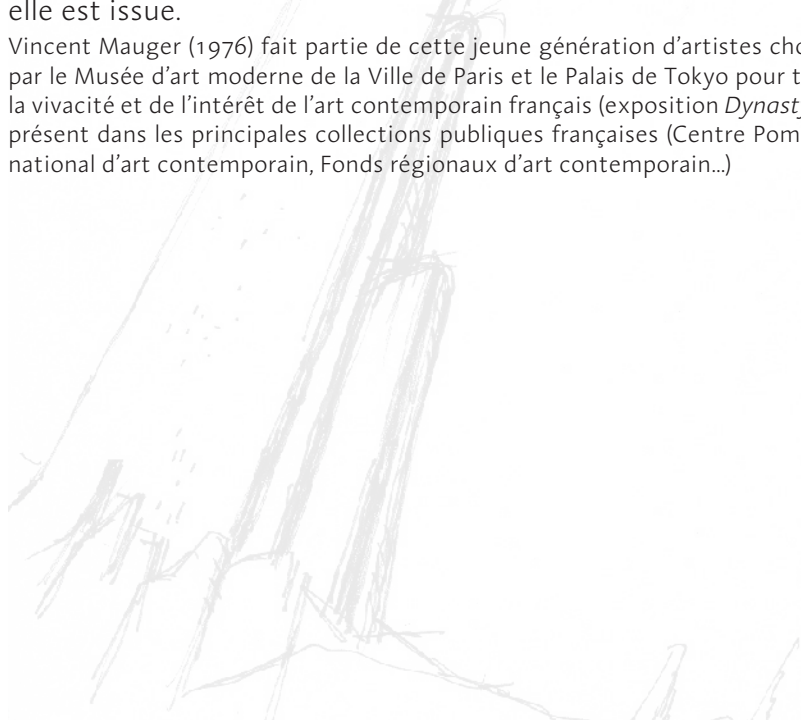
Sans titre, 2006

Cette œuvre fut réalisée en deux exemplaires de dimensions différentes : l'une à grande échelle, installée en extérieur, et l'autre, ici présentée, comme « version d'intérieur ». Ce rocher stylisé semble ainsi s'adapter aux différents contextes d'installation, évoquant un objet virtuel sans dimension propre. Conçu grâce à la technologie numérique, il fut construit manuellement à partir de plaques de contreplaqué découpées en triangles assemblés de façon jointive. Ce n'est pas une forme taillée dans une masse de bois mais un assemblage complexe ne contenant que du vide, une coquille à facette. Cet objet « sans titre » est l'image d'un roc, d'un fragment de paysage tentant de s'intégrer à l'environnement qui l'accueille. La forme suscite le doute et suggère un basculement possible de la réalité vers la représentation virtuelle dont elle est issue.

Vincent Mauger (1976) fait partie de cette jeune génération d'artistes choisie en 2010 par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Palais de Tokyo pour témoigner de la vivacité et de l'intérêt de l'art contemporain français (exposition *Dynasty*). Il est aussi présent dans les principales collections publiques françaises (Centre Pompidou, Fonds national d'art contemporain, Fonds régionaux d'art contemporain...)



Sans titre, 2006



MONUMENTALITÉS CRITIQUES

Récurrent dans l'architecture de l'après-guerre, la figure du monolithe est une concrétion brutale de nature et d'architecture. Les spectaculaires monuments aux morts photographiés dans l'ex-Yougoslavie par Jan Kempnaers (2007) témoignent bien de l'essence commémorative du monolithe. Raimund Abraham érige un « monument pour l'aviation » (1979) à travers l'image d'un avion perforant un mur, collusion chaotique qui souligne autant qu'elle fige le mouvement et rappelle une inquiétante vision de notre temps. Dans le sillage critique de Superstudio et de l'architecture radicale, l'agence DOGMA scrute sur un mode conceptuel la notion d'anti-monument, d'autonomie formelle et de contexte : le monolithe délimite un espace impénétrable qui met en suspens son environnement (*Stop-City*, 2007). Enfin, la sculpture monumentale de dECOi (Mark Goulthorpe), conçue « dans l'ombre de Ledoux » en 1993, s'impose comme un objet clos, absolument extérieur au rationalisme. Ce monolithe annonce la dissolution de l'espace défini et la recherche de toute une génération d'architectes explorant des espaces topologiques à travers les outils numériques.

DECOI (MARK GOULTHORPE)

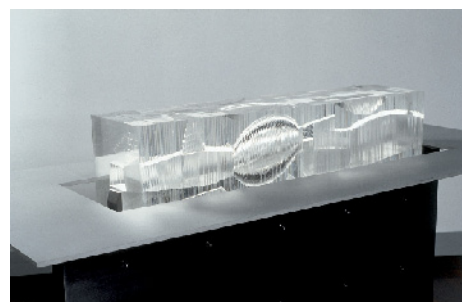
In the Shadow of Ledoux, 1993

Partant d'une recherche sur l'architecte utopiste des Lumières Claude Nicolas Ledoux, l'agence dECOi a conçu une « architecture négative » émergeant d'une ombre portée de la *Maison sphérique des Gardes Forestiers*. Cette forme est obtenue à partir d'un préservatif empli de plâtre, qui génère une surface curviligne, non géométrique et illimitée. Pour concevoir le prototype monumental de 3,4 m de hauteur, 365 feuilles annulaires de contreplaqué ont été découpées à partir de la projection par épiscopes des tranches composant la structure. Ainsi, le volume se replie sur lui-même en une poche invaginée où se dissout toute distinction entre le dedans et le dehors. Espace clos, absolument extérieur au rationalisme, ce monolithe annonce la dissolution de l'espace structuré et défini. L'architecte Mark Goulthorpe entend ici signifier que ce n'est plus l'architecture qui se projette dans l'espace mais « le flot de l'espace qui pénètre l'architecture, devenue vaisseau muet et indifférent ». Objet spectaculaire et inaugural, ce projet annonce la recherche de toute une génération d'architectes explorant des espaces topologiques à travers les outils numériques de génération des formes.

D'envergure internationale, l'agence dECOi propose depuis 1991 une architecture de l'innovation à travers l'exploitation des technologies numériques. Sa démarche est marquée par la quête permanente de nouvelles possibilités génératives pour l'architecture, au croisement de procédures inédites de conception et de production.



In the Shadow of Ledoux, 1993



Vaisseau de verre, 1991-96

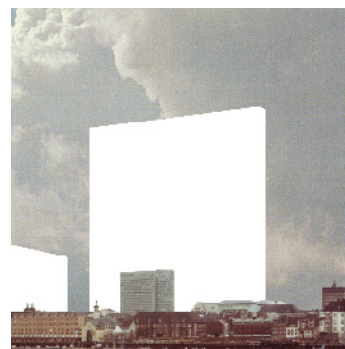
DOGMA (PIER VITTORIO AURELI, MARTINO TATTARA)

Stop-City, 2007

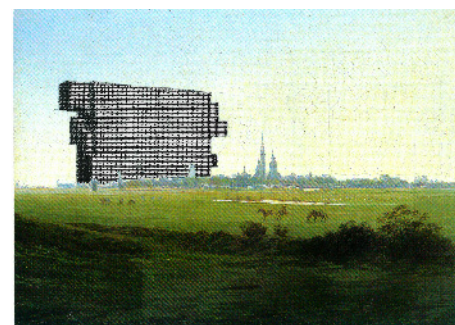
A Simple Heart, 2009

Pour DOGMA, les recherches sur l'architecture et la ville font partie intégrante de leur production architecturale. Plus que des solutions ad hoc, ils entendent établir une nouvelle « grammaire de la cité ». Ainsi, *Stop-City* se donne comme une proposition théorique explorant la refondation du projet urbain à travers un langage architectural « abstrait ». Quarante ans après le projet d'Archizoom *No-Stop-City*, projet de ville dématérialisée, étendue à l'infini et affranchie de tout style ou image, DOGMA opère un retour « radical » à l'architecture, envisagée comme un outil rationnel de délimitation de l'espace, redonnant à la ville sa limite et sa forme. Ici comme dans le projet *A Simple Heart* (inspiré d'une nouvelle de Flaubert), les nombreux dessins, pastels et photomontages témoignent d'une maîtrise graphique exceptionnelle. La rigueur de l'ensemble est contrebalancée par l'humour et l'irruption de références canoniques : le *Monument Continu* de Superstudio ou les *Carrés blancs* suprématises de Malevitch deviennent des jalons essentiels sur la voie d'une refondation critique de l'espace.

Fondée en 2003 à Rotterdam, l'agence DOGMA mène une intense activité théorique parallèlement à ses activités de conception. Cherchant à réévaluer le statut politique de l'architecte, DOGMA opère une relecture originale des sources critiques de l'Italie des années 1960 et propose, contre l'architecture de son temps, une architecture non-figurative dont l'essence première serait d'être un « cadre » de vie.



Stop-City, 2007



A Simple Heart - Architecture on the Ruins of the Post-fordist City - Atlas of a City, 23, 2003-2009

IAN+ (LUCA GALOFARO, CARMELO BAGLIVO, STEFANIA MANNA)

Microutopias, 2003

Le projet *Microutopias* revisite l'histoire de l'architecture à travers une référence iconique du Modernisme : le paquebot. Réfutant l'image idyllique proposée par Le Corbusier dans *Vers une architecture*, Hans Hollein formalisera dans les années soixante la figure inquiétante et guerrière d'un porte-avions dérivant dans un paysage de campagne. Poursuivant cette veine critique et conceptuelle, laN+ propose une série de quatre porte-avions pour étayer son projet d'une « nouvelle écologie » fondée sur le « recyclage » de l'architecture. Monumentaux, les navires de guerre se voient chargés de nouveaux attributs correspondant à de nouveaux usages : ils deviennent Musée (*Artscape*), Habitation (*Housescape*), Parc thématique (*Sportscape*) ou Paysage naturel (*Landscape*). Cette image télescopique de transformation symbolise la limite entre deux spécificités : ils ne sont plus des navires de guerre, ils ne sont pas des architectures pures, ce sont des « stratégies opératives ». Contre l'idée d'une architecture « reflet » d'une condition moderne invivable, le porte-avions recyclé de laN+ renoue avec l'optimisme.

L'agence italienne laN+ (1997) ne voit pas l'architecture comme un objet figé, mais plutôt comme un réseau d'échanges permanents entre un paysage et les êtres humains qui l'habitent : un « système vivant ». C'est dans la perspective de cette « New Ecology » qu'ils conçoivent leurs différents projets.



Microutopias, 2003

JAN KEMPENAEERS

Spomenik, 2007

En 2007, le photographe Jan Kempenaers a sillonné l'ex-Yougoslavie pour saisir ce qui reste des nombreux monuments (« spomenik ») érigés sous Tito dans les années 1960-1970, en hommage à la résistance communiste à l'occupation nazie. Situées en des sites stratégiques (lieux de batailles, camps de concentration, hôpitaux pour les partisans...), ces sculptures monumentales aux formes géométriques puissamment expressives, ont été construites en matériaux pérennes (béton armé, acier, granit) à l'instar d'architectures. Elles ont été pour une grande partie détruites par les guerres ethniques, d'autres sont restées à l'abandon. Aujourd'hui vidés de toute idéologie ainsi que de leur fonction commémorative, ces mémoriaux étranges interrogent la façon dont un « objet » peut, après « la fin de l'histoire », accéder au statut de sculpture pure et autonome.

Fasciné par l'hybridité du paysage contemporain, le photographe belge Jan Kempenaers (1968) interroge la notion de « pittoresque », développée au 18^e siècle pour qualifier une nature libérée et diverse. Ses séries panoramiques de paysages industriels et urbains d'Europe, des États-Unis et du Japon, révèlent un intérêt pour l'entre-deux, pour l'état de transition des villes. Le sens de la distance, l'importance du ciel souvent pâle, la qualité des détails, l'absence de caractère anecdotique et l'épaisseur sémantique caractérisent en grande partie son travail.



Spomenik #11, 2007



Spomenik #4, 2007

GIANNI PETTENA

Ice House I, 1971

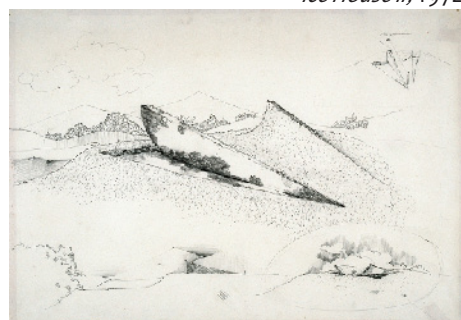
Ice House II, 1972

Au cours de son séjour aux États-Unis, Gianni Pettena nourrit ses recherches sur l'espace en s'inspirant des propositions du Land Art. Avec le projet *Ice House I*, il met à profit les hivers glacés du Minnesota et déverse de l'eau le long d'anciens locaux administratifs. Au cours de la nuit, le bâtiment se recouvre entièrement d'une couche de glace. Rendue mutique et inopérante, l'architecture se transforme en expérience critique. Dans *Ice House II*, Pettena réalise un dispositif en bois sur lequel il fait couler de l'eau de façon à emprisonner cette fois un pavillon de banlieue dans un cube de glace qui, le temps de s'écouler, dialogue avec l'idéalité formelle des solides platoniciens. À travers ce passage d'un état liquide à un état solide, les monolithes éphémères de Pettena entendent inoculer à l'architecture l'immanence et la temporalité de la nature. L'architecture et le paysage se fondent ici dans un seul et même reflet.

Gianni Pettena (1940) est une figure centrale de l'architecture radicale italienne. À travers son enseignement et ses nombreux ouvrages comme à travers ses œuvres (dessins, performances, installations...), Pettena se définit comme un « anarchitecte » : celui pour qui « parler d'architecture est une métaphore pour parler d'une condition créatrice destinée à faire de l'architecture, mais qui aboutit à faire de l'art ».



Ice House II, 1972



Grass Architecture, 1971

SUPERSTUDIO

Cerimonia, 1973

Au début des années 1970, le groupe Superstudio explore les voies d'une refondation philosophique de l'architecture à travers une série de travaux sur les « actes fondamentaux ». *Cerimonia* est une fable sur l'origine d'un rapport spirituel à l'espace. Le film prend pour cadre une dalle mégalithe d'où émergent des humains ayant renoncé à la « maison souterraine » pour fonder un habitat immatériel. Etablis sur ce socle sacré qui scelle la mémoire de l'humanité, les hommes accomplissent les gestes de la vie quotidienne avec la lenteur et la solennité d'un rite : « Ce que nous sommes en train de faire est de l'architecture, parce qu'elle occupe l'espace et le temps, ainsi que les relations entre nous et les autres ». La présence des Histogrammes comme dispositif minimal correspond à l'image synthétique et universelle de cette « maison invisible ». Pour Superstudio : « toute architecture sur la terre est un édifice pour une cérémonie inconnue ».

Célèbre groupe radical fondé à Florence en 1966-67, Superstudio revendique jusqu'à sa séparation en 1978 une pratique conceptuelle et iconoclaste de l'architecture. A travers photomontages, prototypes de mobilier, films ou textes aux accents provocateurs, ils développent une critique de la culture pop anglo-saxonne. Si le *Monument Continu* (1971) reste l'emblème de cette attitude expérimentale en proposant un « modèle architectural d'urbanisation totale », leurs nombreux projets sont devenus aujourd'hui des icônes de la culture architecturale.



Cerimonia, 1973



Istogrammi d'architettura, 1969-2000





**PISTES
PÉDAGOGIQUES**

L'EXPOSITION ET SES THEMATIQUES

Si le monolithe traverse l'histoire des arts, plusieurs tendances architecturales des années 1960 à aujourd'hui peuvent également s'y rapporter. L'exposition qui offre un panorama de ces différentes manifestations, s'articule autour de cinq thématiques : mégalithes, architecture-sculpture, espace cryptique, cristallisation et monumentalités critiques.

Dans la perspective d'un développement pédagogique relatif à cette exposition, cette grille de lecture est d'ailleurs l'occasion d'aller à la rencontre de différents courants historiques que l'architecture a connu au cours de ces cinquante dernières années : architecture radicale italienne (Gianni Piretti, Andrea Branzi, Ugo La Pietra, Superstudio), architecture radicale autrichienne (Hans Hollein, Walther Pichler), architecture sculpture (André Bloc, Pierre Székely, Chanéac, Marino di Teana...) jusqu'aux développements les plus récents (Dogma, dECOi, laN+, Frédéric Borel...).

Elle est aussi le moyen de définir, dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts, différentes pistes possibles de réflexion à développer avec les élèves.

LES ORIENTATIONS PEDAGOGIQUES

Afin de vous guider davantage dans la structuration de vos séquences pédagogiques, nous avons retenu trois orientations relatives à ces grands thèmes : « habiter le monolithe », « monolithes fictifs/monolithes réalisés », « le monolithe comme instrument de la contestation ». Les pistes pédagogiques que nous proposons ici ont été pensées en fonction de publics scolaires et de niveaux différents, et sont comme autant d'invitations à sensibiliser les élèves, petits et grands, à l'art et à l'architecture contemporaine. Vous trouverez pour chacune d'entre elles des questionnements, des mots clefs, des objectifs pédagogiques, des références ainsi que des exercices pratiques, en vue de proposer des séquences pédagogiques adaptées aux cours que vous dispensez à vos élèves.

LES PARCOURS THEMATIQUES

En complément des documents liés à l'exposition, le service des publics propose également des parcours thématiques à partir de la collection (Le monolithe, l'architecture-sculpture), favorisant ainsi le contact direct avec les oeuvres. Réalisés par le Service des Publics du FRAC Centre, ils proposent des lectures orientées de la collection (historiques, techniques, théoriques, sensibles) prenant appui sur les questionnements emblématiques qui la traversent.

En souhaitant que ces pistes soient l'occasion d'entrer en résonance avec vos propres démarches pédagogiques et le point de départ d'une émulation réflexive et créative auprès de vos élèves.

Le Service des Publics du FRAC Centre

Sophie Fetro, enseignante, missionnée par le rectorat de l'Académie Orléans-Tours auprès du service des Publics du FRAC Centre

Sujet :

ARCHITECTURE-SCULPTURE

Mots clefs :

architecture, sculpture, oeuvre d'art, habitat troglodyte, grotte, habitable

Questionnement :

Peut-on habiter une sculpture ?

Une maison peut-elle être une oeuvre d'art ?

Objectifs :

Amener les élèves, à s'interroger sur l'habitat en tant qu'oeuvre d'art, sur le possible caractère artistique d'une maison. Il s'agit d'amener les publics à prendre conscience qu'une maison ne correspond pas nécessairement à l'archétypale maison à toiture à deux pentes, à s'intéresser à d'autres formes possibles d'habitats.

Œuvres de l'exposition :

Decoi, *In the shadow of Ledoux*, 1993

André Bloc, *Sculpture habitacle*, 1962-1964

Gianni Piretti, *Ice House II*, 1972

Ugo La Pietra, *Casa per uno scultore*, 1960-2008

Aglai Konrad, *Sculpture House* et *Conversation : c'est sa maison, c'est ma maison*, 2007.

Chanéac, *Architecture mégalithique*, 1964-1965

Ouvertures pédagogiques après la visite

LA PETITE FABRIQUE DE MONOLITHES

I. ECHANGES : QUESTIONS À POSER (À L'ORAL) :

Durée : 15 à 30 minutes d'échanges

Matériel ressource : Images des maisons-sculptures vues dans l'exposition

Quelles sont les caractéristiques d'un monolithe ? (Gros, grand, imposant, fait en un seul bloc même s'il existe des sous-parties, correspond souvent à une habitation ou à un immeuble d'habitation...)

Quels sont les points communs entre toutes les maisons que vous avez vues ?

Leur demander quelle est la maison-sculpture qui les a marqué (dire pourquoi)

II. ATELIER : ARCHITECTURE-SCULPTURE

Piste 1 :

demander aux élèves de dessiner de mémoire sur une feuille la maison-sculpture qui les a marqués, puis leur demander d'inventer par le dessin leur propre maison-sculpture.

Objectifs : stimuler la mémoire visuelle et l'imagination.

Matériel nécessaire : Papier, crayon, feutres,

Durée : 01h



Atelier « Arrondir les Angles »,
Collège Montesquieu, La Source, 2008.
Enseignante : G. Juillard

Piste 2 :

A partir d'argile ou d'un matériau malléable, inventer son propre habitat sculpture.

Objectifs : sensibilisation à l'approche tactile et à la mise en forme volumique.

Matériel nécessaire : Terre glaise, pâte fimo, bandes de plâtres, papier mâché sur treillis...

Durée : minimum 02h (peut s'étaler sur plusieurs séances)

Références : André Bloc, Charles Simonds, Pierre Székely, Ugo La Pietra



Atelier « Arrondir les Angles »,
Collège Montesquieu, La Source, 2008.
Enseignante : G. Juillard

Piste 3 :

à partir de deux types d'oeuvres (Vincent Mauger et dECOi), identifier l'univers formel de chacune et demander d'imaginer par le dessin, ou en volume, une maison s'inspirant des caractéristiques formelles de ces oeuvres.

Matériel nécessaire : visuels des oeuvres de références, outils graphiques et/ou volumiques.

Durée : minimum 01h (peut s'étaler sur plusieurs séances).

Références :

dECOi, *In The Shadow of Ledoux*, 1993

Vincent Mauger, *Sans titre*, 2005



MONOLITHES FICTIFS/ MONOLITHES RÉALISÉS

SECOND DEGRÉ

Sujet :

LE RAPPORT ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

Mots clefs :

Fiction/réalité, objectif/subjectif, image, représentation, utopie
étude, dessin, maquette, oeuvre construite.

Questionnement :

Les monolithes ont-ils besoin d'être construits pour exister ?

Que permet la fiction que n'autorise pas le réel ? Comment le dessin permet-il de faire exister le monolithe ?

Objectifs :

Il s'agit d'amener les élèves à s'intéresser au statut de chaque oeuvre présentée et au médium employé : dessin préparatoire, préfiguration d'une réalité à venir, oeuvre d'art, sculpture, photographie, etc.

Pourquoi certains projets sont destinés à être construits tandis que d'autres revendiquent leur caractère utopique ?

Pourquoi certains projets sont restés à l'état de fiction alors qu'ils auraient pu être construits ?

Ouvertures pédagogiques après la visite

CRÉATURES ARCHITECTURALES

I. ECHANGES : QUESTIONS À POSER (À L'ORAL) :

Cette orientation peut être faite l'objet d'un développement dans le cadre de l'histoire des arts.

Matériel ressource : Images des oeuvres vues dans l'exposition

À partir de deux oeuvres utilisant ou représentées selon la même technique, identifier les points communs et la différence de statut de chacune :

Statut du dessin : Hans Hollein / Paul Andreu

Statut de la sculpture : dECOi / Székely

Statut de la photographie : Gianni Pettena / Aglaia Konrad

II. Atelier : PHOTOGRAPHIE

Objectifs :

Utiliser un appareil photographique autrement que comme appareil à photos souvenir. Il s'agit d'exploiter le potentiel expressif de l'appareil photo et de sensibiliser les élèves aux notions de cadrage, de point de vue (plongée, contre-plongée, vue frontale) afin de rendre signifiant le sujet de la photographie. Il s'agit aussi, comme le fait Aglaia Konrad, de donner vie aux objets photographiés et que l'élève se transforme en créateur de « créatures architecturales ».



dECOi, *In the Shadow of Ledoux*, 1993



Pierre Székely, *Église du Carmel de Saint-Saulve*, 1963-66

Piste 1 :

Traduire par la photographie le caractère monumental d'objets de petite dimension.

Objectifs : sensibilisation aux variations d'échelles.

Matériel nécessaire : appareil photographique, objets, lego, architectures miniatures ou maquettes préalablement réalisées, bibelots...

Références : Charles Simonds, Jan Kempenaers, Ugo La Pietra.



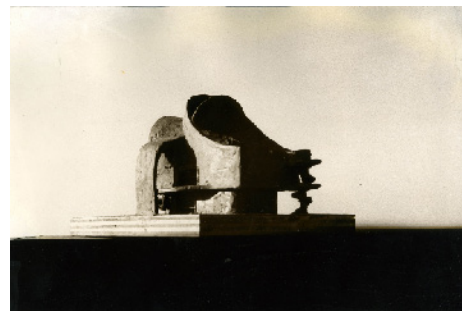
Charles Simonds, *Dwellings Winter*, 1972

Piste 2 :

Il s'agit de révéler le caractère monumental à travers la photographie de bâtiments. Aller dans le quartier environnant ou dans l'établissement scolaire et prendre des photographies de bâtiments ou d'éléments architecturaux

Niveau : élèves de 3ème ou de lycée

Objectifs : sensibiliser les élèves à la prise de vue photographique, aux notions de cadrage, profondeur de champ, point de vue (plongée, contre plongée, vue frontale)...



Ugo La Pietra, *Casa per uno Scultore*, 1960-61

Piste 3 :

Création d'un bestiaire architectural. A partir de photographies, personnifier les bâtiments de façon graphique. Procéder à une hybridation architecturale. Accentuer les caractéristiques anthropomorphiques ou zoomorphiques des architectures données en images en laissant encore percevoir le bâtiment d'origine.



LE MONOLITHE COMME INSTRUMENT DE LA CONTESTATION

SECOND DEGRÉ

Sujet :

LA DIMENSION CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE

Mots clefs :

architecture sculpture, architecture radicale,

Projet manifeste, solutions alternatives,

Synthèse des arts, brutalisme, performance...

Engagement, critique, message

Questionnement :

Comment l'architecture peut-elle avoir quelque chose à nous dire sur le monde ?

Pourquoi et comment l'architecture parvient-elle à être critique ?

Objectifs :

Montrer la force expressive des interventions architecturales et leur teneur critique. Le bâtiment ne sert pas seulement d'abri et de protection, l'architecture peut être manifeste, le témoin privilégié d'un point de vue critique sur le monde, d'un engagement de la part de l'architecte.

Ouvertures pédagogiques après la visite

PRÉSENCE PHYSIQUE / PRÉSENCE GRAPHIQUE

Atelier : GRAPHISME

Objectifs :

Faire ressortir la présence physique et matérielle, expressive des bâtiments par l'utilisation d'outils graphiques. Accentuer l'expressivité d'une construction par le traitement graphique (par le contour, la silhouette, par la gestuelle, par la masse, au trait, par la rature, etc.). Rendre compte d'une construction selon différentes modalités : pesant, léger, sévère, etc.

Durée : 1h à 4h (atelier d'expression plastique, cours d'arts plastique)

Matériel nécessaire :

Papier à dessin format raisin, ou rouleaux de papier grand format + fusain, craies, acrylique, encre, etc.

Références :

Architecture Principe, *La fonction Oblique*, s.d.

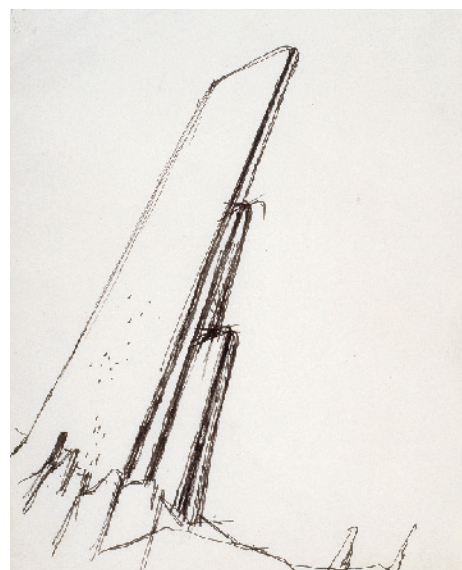
Günschel Günter, *Esquisses*, 1957-1959.

Hans Hollein, *Überbauung Salzburg*, 1962.

Hans Hollein, *Stadt*, 1962.

Marino Di Teana, *Architettura del Futuro*, 1958

Chanéac, *Architecture mégalithique*, 1964-68



Claude Parent, *La fonction oblique*, s.d.

DÉCONSTRUIRE, FRAGMENTER ET ECLATER LE MONOLITHE

Atelier : VOLUME

Alléger le monolithe, le creuser afin de « casser » le caractère fermé et monobloc du monolithe. Cela peut se traduire par un éclatement allant du plus élémentaire et portant sur de légers décalages à un éclatement maximal, plus complexe. Les dimensions sculpturale et habitable peuvent être à prendre en compte en tant que contraintes supplémentaires afin d'orienter la demande soit du côté des arts plastiques, soit du côté d'une application davantage fonctionnelle.

Différents moyens pourront être mis en avant : la déconstruction / la fragmentation / l'éclatement.

Objectifs :

A partir d'un volume simple (un cube), amener les élèves à proposer différentes formes d'éclatement.

Durée : 1h à 4h (atelier d'expression plastique, cours d'arts plastiques)

Matériel nécessaire :

Carton, nécessaire à maquette, matériaux malléables (terre glaise...)

Références :

Dans l'exposition :

Andrea Branzi, *Structures en liquéfaction*, 1968.

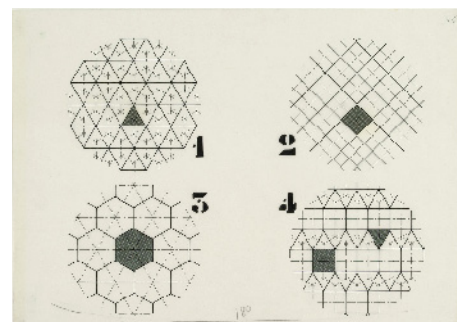
David-Geroges Emmerich, *Structures stéréométriques*

Frédéric Borel, *Institut de Développement Local d'Agen*, 2001.

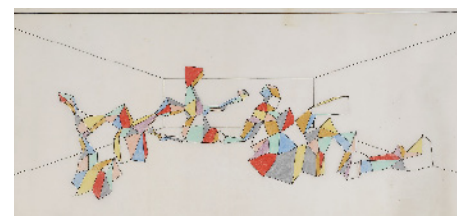
Dans la collection du FRAC Centre :

Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, 1983.

Peter Eisenman, *Guardiola House*, 1986-88.



David-Geroges Emmerich, *Structures stéréométriques*



Andrea Branzi, *Structures en liquéfaction*, 1968