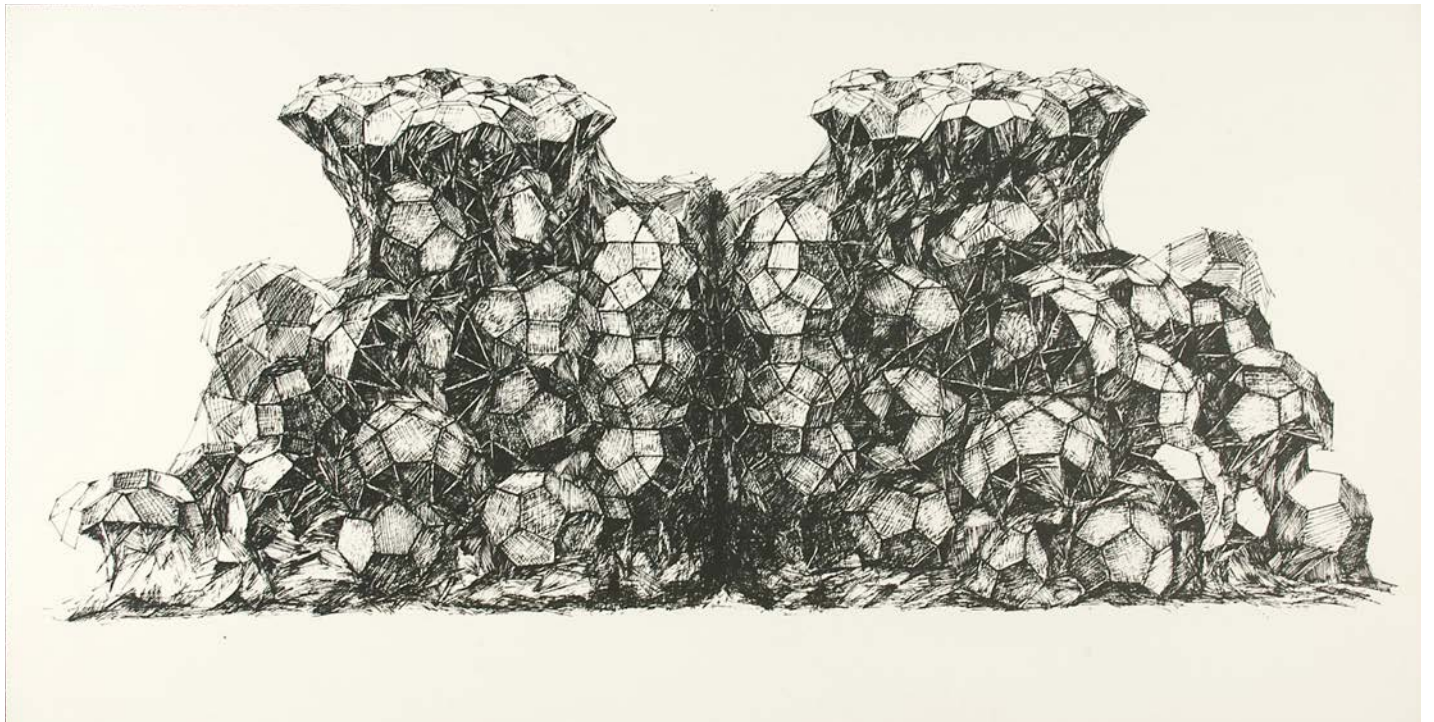


ARKHÉ

DOSSIER PÉDAGOGIQUE





Günter Günschel
Gebäudestudie, 1977
Collection Frac Centre-Val de Loire
Donation Günter Günschel

Réalisé par Sophie Frey et Géraldine Juillard, enseignantes missionnées par le rectorat de l'académie d'Orléans-Tours auprès du service des publics du Frac Centre-Val de Loire, ce dossier pédagogique thématique est consacré à l'exposition « arkhè » présentée aux Frac Centre-Val de Loire du 07 juin 2018 au 17 février 2019.

ARKHÈ

Ce nouvel accrochage de la collection invite le visiteur à une relecture des fondements sur lesquels se construit l'expérimentation architecturale depuis le début des années 1950. Intitulée *Arkhè*, cette exposition revient sur les interprétations contemporaines du mythe fondateur de l'architecture. Depuis les préceptes de Vitruve, au I^{er} siècle avant notre ère, à l'iconoclasme flamboyant et résolument pop de Reyner Banham, l'architecture ne cesse de conter ses origines : hutte primitive ou premier feu, toile tissée ou monument sculpté, jardin d'Eden ou ventre maternel... Derrière chaque modèle, derrière chaque re-commencement, se révèle une certaine vision de l'homme : la première architecture prescrit ce que sera le dernier homme.

L'exposition inverse ainsi la perspective « futurologique » régulièrement attachée à la collection du Frac Centre-Val de Loire. La « prospective » dénote souvent une obsession pour l'innovation et la table rase. Elle succombe à une forme de fuite en avant propre aux avant-gardes, qui ne cessent de rejouer la querelle des Anciens et des Modernes.

Pourtant, nul ne peut s'empêcher de retracer d'où il vient. Projeter l'avenir, c'est toujours proposer une « cosmogonie », c'est écrire une genèse à partir d'un commencement pour envisager une issue. L'architecture expérimentale apparaît alors comme une rediscussion des fondements de toute chose – une *arkhè* – ouvrant à la multitude des mondes possibles. Sans jamais trancher.

Pensé comme un outil de travail à destination des enseignants, ce document suit le parcours proposé au visiteur, en introduisant chaque section de l'exposition par une approche descriptive et analytique des œuvres, suivi de possibles ouvertures pédagogiques.

1. DANS LE JARDIN D'EDEN

Lorsque **Yona Friedman** peint au sol des pictogrammes (*Pictogrammes de la Genèse*, 1975), il nous renvoie, à travers ses dessins, l'interprétation d'un langage universel. Il fait ainsi écho à l'expression graphique du texte biblique fondateur et à son pouvoir de communication. Depuis la naissance de l'écriture, l'Homme a ressenti le besoin de raconter des histoires dont la plus importante : son Histoire.

Tout mythe des origines fait le récit d'un passage : du chaos à l'ordre, de l'âge d'or au désordre, de la nature à la culture... Il en est de même de ceux sur l'architecture qui, tous, partagent une prémisse fondamentale : il y a eu un moment de l'architecture ; il y a eu un avant et un après la naissance de l'architecture ; il y a eu un Homme d'avant l'architecture, puis un Homme d'après l'architecture. Elle s'envisage comme une étape décisive dans l'histoire – plus spéculative que réelle – de l'Humanité.

Nombreux sont ceux qui justifient son invention par la nécessité absolue pour les premiers hommes de se protéger d'un environnement hostile. À cette idée d'un état de nature par essence mauvais répond en miroir une autre, qui émerge avec les grandes explorations à travers le monde : la figure du « bon sauvage » vivant en harmonie avec la nature. Il offre un nouveau visage au premier couple biblique qui jardinait oisivement, sans besoin de s'abriter. Nus dans le jardin d'Eden, Adam et Eve incarnent le rêve d'un monde sans danger, d'une vie avant l'architecture.

Dès lors, agir ici et maintenant revient à se confronter au souvenir ou au rêve d'un paradis toujours déjà perdu, parce que quitté à jamais ou pas encore atteint. S'abriter se conçoit alors au regard d'un avant l'abri ou d'un après l'abri, et dont la genèse doit être elle-aussi racontée et chapitrée.

Réalisé par le collectif italien **Superstudio**, le film *Cerimonia* est une fable qui raconte la fondation d'un rapport spirituel à l'espace. Un groupe humain ayant renoncé à la vie souterraine émerge d'une dalle pour fonder un habitat immatériel. établi sur ce socle sacré, chacun accomplit avec solennité les gestes ritualisés de la vie quotidienne : « 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 ». Le mobilier minimal des *Histogrammes* correspond à l'image synthétique et universelle de cette « maison invisible ». L'irruption d'un primate, promu au rang de dieu vivant pour avoir résisté aux assauts de la consommation, souligne l'ironie du discours et l'influence du cinéma d'anticipation, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* à *La Planète des Singes*.



Peter Paul Rubens, *Adam et Eve dans le Jardin d'Eden*, vers 1616



Yona Friedman, *Pictogramme de la Genèse*, 1975
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Superstudio, *Cerimonia*, 1973
Collection Frac Centre-Val de Loire
Donation Superstudio

2. LA HUTTE

En remontant aux origines du concept du refuge primitif, les œuvres présentées dans ce parcours problématisent la cabane comme archétype de la maison à travers des maquettes et des installations remettant en cause ce modèle ancré dans notre civilisation depuis des siècles.

Pendant près de 2000 ans, la hutte primitive a constitué le modèle architectural dominant en Occident, plaçant l'habitat domestique comme horizon de toute pratique constructive. Cet abri, bricolé par les premiers hommes à partir des éléments puisés dans le contexte, devait répondre à l'insuffisance des caches naturelles.

Éternelle et invariable, la hutte a pendant longtemps été convoquée par les théoriciens pour fixer les lois immuables de toute architecture. Le projet Primitive Hut Model de Wes Jones conteste ces injonctions de la tradition en recourant au télescopage temporel.

À partir des années 1960, la « cabane » trouve une nouvelle interprétation : la remise en cause de l'industrialisation ainsi que les premières critiques de la société de consommation engendrent alors une série de réactions – notamment en Italie – qui célèbrent en retour une forme d'architecture pauvre aux accents primitivistes (Ugo La Pietra, CAVART, Ettore Sottsass Jr). Ses adeptes désirent renouer par la simplicité des moyens et du langage avec les fondements de leur discipline voire de la nature humaine.

Seule évidence, celle de construire avec les éléments trouvés sur place. Prenant en compte les éléments du lieu pour créer est un des sujets de travail de l'italien **Ugo La Pietra**. Marqué par l'avant-garde autrichienne, il s'intéresse aux relations parfois conflictuelles entre l'habitant et son environnement urbain. C'est ainsi que dans la périphérie milanaise, l'artiste réalise un relevé photographique et filmique minutieux, quasi ethnographique, de ces traces de rupture qu'il nomme « degrés de liberté ». Les créations architecturales construites par les habitants milanais sont nées d'objets industriels et standardisés. Attiré par ses créations « spontanées » et dans une démarche radicalement anti-consumériste, Ugo La Pietra réalise *Réappropriation de la ville* en 1977. Dans ce film, l'artiste est attentif aux pratiques de bricolage des habitants qui créent des objets rompant avec leurs fonctions passées pour devenir la matière première à de nouveaux agencements. La pratique des habitants, dans cette décharge publique, vient témoigner du lien que l'artiste entretient avec le territoire et où sa devise « Habiter la ville, c'est être partout chez soi » prend tout son sens.

C'est dans cette même démarche anti-productiviste et critique de la société que le groupe Italien **Cavart**, formé de cinq jeunes architectes, affirme une forme radicale de l'architecture aux travers d'interventions dans l'espace public. Ces actions témoignent d'une volonté de réappropriation du quotidien et des éléments fondateurs de l'architecture comme on peut le voir dans la fabrication de La *Tenda Rossa* de **Franco Raggi**. D'autres actes de ce genre sont présentés également à travers les photographies d'**Ettore Sottsass Jr**. Ces structures temporaires sont faites d'éléments fragiles (bouts de ficelles, bois, rubans, feuilles, pierres, morceaux de vêtements, etc.) renvoyant à la précarité des choses. En 1970, Sottsass rencontre une jeune artiste, **Eulalia Grau**, qui pendant six ans,



Ugo La Pietra, *La Riappropriazione della città*, 1977
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Frac Centre-Val de Loire



Cavart, *Architetture Culturalmente Impossibili*, 1975
Seminario Cavart Cava Monte Ricco, Monselice, Padova,
Luglio 1975
Collection Frac Centre-Val de Loire



Ettore Sottsass Jr., *Metafore, C'è sempre una porta attraverso la quale incontri il tuo amore*, 1976
Dolomiti
Collection Frac Centre-Val de Loire

sera sa compagne dans une vie semi-nomade, entre la routine du bureau de Milan et de longues pérégrinations dans les déserts de pierres au sud de l'Èbre et les vallées sauvages des Pyrénées. C'est là que naissent les premières photographies, appelées plus tard *Metafore* (à cette époque, Sottsass s'interroge sur l'acte de construire ainsi que sur les fondements de la culture industrielle).

À l'état sauvage : l'origine de l'architecture

« Non loin de là, Épergos, saisi de compassion en face de cette misère, choisit deux jeunes arbres espacés l'un de l'autre de quelques pas. Se hissant sur l'un d'eux, il le fait courber par le poids de son corps, attire le sommet de l'autre à l'aide d'un bois crochu et, joignant ainsi les branches des deux arbres, il les lie ensemble avec des joncs. Les êtres qui sont accourus autour de lui sont émerveillés. »

« Pourquoi, dit ce dernier, aller à l'encontre de ce qui est fait ? Voudras-tu maintenant apprendre aux oiseaux à faire leurs nids, aux castors à se bâtir des cabanes autres que celles qu'ils savent fabriquer ? Pourquoi ainsi modifier l'œuvre du créateur ? »

Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques*, Collection XIX, 2016, pp. 7-8.

Le refuge primitif est un modèle qui entend explorer les origines de l'architecture et de sa pratique. Il naît et nourrit une vision évolutionniste de l'Homme appliquée ici à sa relation à l'environnement naturel comme le fondement de la création architecturale. Dès le 1^{er} siècle avant J.-C., **Vitruve** développe dans son traité d'architecture, *De Architectura*, l'idée de la hutte primitive comme une réalisation qui témoigne de l'entrée de l'Homme dans la culture. La légende raconte qu'une cabane de chaume a été entretenue sur le mont Palatin au temps des romains, connue sous le nom de « cabane de Romulus ». Dès l'Antiquité, la cabane est considérée comme un modèle à l'origine de l'architecture. Mais c'est au 18^{ème} et au 19^{ème} siècle que se développe le mythe de la cabane, symbole de l'état de nature cher aux philosophes contractualistes.

Particulièrement importante à partir du 18^e siècle et de l'émergence de l'idée de « contrat social », la notion d'« état de nature » est particulièrement attachée à une approche dualiste, selon laquelle les êtres et les choses se séparent en deux ensembles distincts : l'Homme d'une part, le reste d'autre part. Selon les penseurs, les époques et les idéologies, la pensée occidentale a plus moins inclu ou exclu des entités de la catégorie « Homme », la culture étant - dans une acception toute anthropologique - tous les faits, gestes et artefacts témoignant de cette humanité, parfois réduite au seul homme occidental. À celle-ci répond et s'oppose un ensemble aux contours mouvants : une « nature » où s'amalgamerait tout ce qui est non-humain. L'émergence d'une approche évolutionniste d'une part mais également la rencontre avec les « sauvages » à l'occasion des grandes explorations renforcent l'idée d'une césure qui prendrait la forme d'un passage entre un « état de nature » et un « état de culture ». Aussi, nombreux seront les théoriciens de l'architecture qui aborderont à leur tour l'histoire de l'architecture selon un modèle évolutionniste en envisageant la hutte, observée ci-et-là à travers le monde, comme le modèle premier voir primitif de toute architecture, à l'instar de **Marc-Antoine Laugier** : « L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abbatues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre



« La personnification de l'Architecture et la hutte primitive », Frontispice de Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, édition de Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, 1875, p.6, fig. 2



« La hutte primitive » in Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, 1875, p.6, fig. 2

des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; et sur celles-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer, et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti. » (Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Editions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, pp. 8-9.)

Des projets tels que ceux de **Franco Raggi** ou encore de **Wes Jones** interrogent ces modèles évolutionnistes. C'est par la forme d'une tente, une toile soutenue par des pieux et tendue avec des cordes que Franco Raggi donne à voir en un seul objet, différents mythes des origines de l'architecture et peut-être ceux de notre Humanité. À la fois, architecture et peinture, cette œuvre présente des colonnes peintes qui paraissent froissées et affaissées par le tissu. En atteste ainsi, de la fragilité des constructions du passé remettant peut-être en question l'évolution de l'architecture. Le designer/architecte fait référence au temple, architecture classique grecque, conçue à partir de piliers verticaux qui supportent les linteaux horizontaux (poutres). Le *Parthénon* (438 av-JC) est construit selon ce système : c'est une architecture d'ossature sans mur comme un simple abri. D'après **Marc-Antoine Laugier**, « la belle architecture est celle qui fait de belles ruines » puisqu'il ne reste que l'essentiel : le squelette. On peut alors mieux comprendre le temple grec, objet architectural dominant pendant plus de quatre siècles représenté sur la *Tenda Rossa*. Les tiges de bois apparentes laissent ainsi deviner sa structure. Sa fabrication est artisanale : les coutures sur le tissu et la peinture délavée de l'enveloppe.

Dans un registre différent, **Wes Jones**, dans *Primitive Hut*, revisite l'idée du refuge primitif associant deux univers a priori antinomiques : la nature et l'artifice. Si la cabane évoque une construction élémentaire et provisoire, les trois maquettes suggèrent au contraire un primitivisme issu de la modernité technologique : les cabanes sont ici dotées d'appareillages, de systèmes d'appui, de rampes d'accès ou de dispositifs de protection articulés.

Le rêve d'une cabane

Le mouvement moderne est également habité par le modèle de la cabane. **Le Corbusier**, dans son cabanon de Roquebrune-Cap-Martin, plaide pour la simplicité des formes qualifiant l'homme comme naturellement créateur de géométrie. En 1928, il écrit dans « Une maison, un palais » : (...) pas une pièce en bois, dans sa forme et dans sa force, pas une ligature, sans fonction précise. L'homme est économe. Un jour cette cabane ne sera-t-elle pas ce Panthéon de Rome dédié aux dieux ? ». L'art décoratif d'aujourd'hui, 1925 Le Corbusier, Jean-Louis Cohen, TASCHEN p63

Quant à **Philip Johnson**, lorsqu'il pose un cube translucide (*Glass House*, 1949) sur un tapis vert de pelouse dont les arbres et le paysage verdoyant servent de paroi naturelle, peut-on alors considérer qu'il s'agit d'une cabane ? D'autres architectes modernes aborderont cette idée de connexion entre l'habitat et la nature à travers la thématique du refuge. Par exemple, **Mies Van der Rohe**, avec la *Farnsworth House* (1946-51) pose la question fondamentale de la relation entre l'individu, la société et la



Franco Raggi, *La Tenda Rossa*, 1974
Collection Frac Centre-Val de Loire



Jones, Partners : Architecture (Wes Jones), *Primitive Hut*, 1998
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Le Corbusier, *Le Cabanon*, 1951. Roquebrune-Cap-Martin



Philip Johnson, *Glass House*, 1949

nature. La maison Farnsworth, avec ses immenses surfaces vitrées, donne le sentiment de vivre en pleine nature où la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est volontairement réduite au maximum par l'architecte. Mies Van de Rohe dit : « nous devrions essayer d'amener la nature, l'habitat et les êtres humains vers une union plus importante ».

Les cabanes ne seraient-elles pas d'abord et avant tout des espaces pour rêver, se reposer, se couper du monde extérieur et méditer ? Le projet de *The House for doing nothing* d'**Aristide Antonas**, en réponse au philosophe slovène Slavoj Žižek, déploie ainsi la possibilité pour une architecture d'être le lieu d'un retrait, d'une contemplation sur les évolutions de notre monde et de notre société hyper-connectée.

La cabane est aussi sans doute un exceptionnel support à l'imaginaire puisqu'elle touche de nombreux artistes aujourd'hui. Quand **Tadashi Kawamata** réalise des petits abris primitifs, posés à même le sol dans les rues et qu'il les abandonne à leur destin, c'est pour « y pénétrer, mais pour un très court instant seulement. C'était plus symbolique qu'autre chose ». Kawamata aime l'idée du renouvellement permanent de ces petites sculptures éphémères qu'il dépose aux quatre coins de la planète. Avec les années, ces sculptures de rues se sont modifiées. Elles sont très souvent en bois, épousent délicatement l'espace qui les accueille et ne sont plus accessibles au public. Elles sont devenues des petits habitats naturels hauts-perchés. Ces cabanes se nichent dans des endroits improbables : des arbres dans un square, à l'angle d'un immeuble parisien, dans une galerie, autour de pylônes d'une plage de Miami. Elles s'insèrent ou perturbent le lieu où elles sont posées. Si les cabanes de Kawamata, sont des espaces inaccessibles – des projections de rêve – celles de **Daniel Buren**, invitent le spectateur à les traverser. De forme cubique, elles sont découpées/transpercées et projetées sur le lieu environnant ou/et, sur les murs. La cabane de Buren est, par son éclatement, une œuvre ouverte, une invitation à la promenade, à l'expérimentation des passages, de l'extérieur vers l'intérieur et jusqu'au centre, respirant ainsi avec le lieu.



Mies Van der Rohe, *Farnsworth House*, 1946-1951



Aristide Antonas, *The House for doing nothing*, 2018
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Martin Argyroglo



Tadashi Kawamata, *Cabane dans les arbres*, Installation pour le Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2011
© Éric Sander



Daniel Buren, *Les trois cabanes éclatées en une*, 1999-2000
Photo : Max Lerouge / LMCU. © Adagp Paris, 2010

3. TISSAGE : du nœud qui ornemente et habille

À partir du 19^e siècle, la primauté de l'abri se voit contestée par l'émergence d'un nouveau récit fondateur. Le théoricien allemand Gottfried Semper est alors le premier à avancer une origine textile de l'architecture, en faisant dériver l'acte de construire du tissage des premiers vêtements. C'est une vision nouvelle de l'Homme qui se dessine alors, où se réaffirme l'importance du corps et de sa liberté de mouvements.

Au-delà, le nœud et la couture constituent pour Semper le symbole technique fondamental à travers lequel l'humanité exprime l'un de ses besoins primaires : l'ornement. Les broderies créées par des enfants lors d'ateliers organisés par Riccardo Dalisi dans les années 1970 témoignent de cette irrépressible créativité de l'être humain.

Ce nouveau modèle est à la fois une conséquence et une légitimation des formes architecturales nomades et temporaires supposées archaïques et découvertes à travers le monde depuis le 15^e siècle. Il trouvera un écho auprès de l'expérimentation architecturale au cours du 20^e siècle, notamment auprès des avant-gardes de l'entre-deux-guerres. À partir des années 1950, les capacités structurelles et fonctionnelles de la toile tendue inspireront les recherches les plus prospectives sur les architectures mobiles et éphémères, à l'instar de celles mises au point par David Georges Emmerich.

Du fil...

Artiste, architecte, designer et poète, **Riccardo Dalisi** rejette les valeurs consuméristes et fonctionnalistes dans la définition de l'espace et prône le retour à l'imaginaire comme principe moteur de la création. Le projet architectural évolue alors au rythme de l'utilisateur, de sa perception et de sa propre géométrie. Ces principes posent les fondements d'un travail expérimental sur une « architecture de l'imprévisible ». Entre 1970 et 1975, Riccardo Dalisi réalisera avec les enfants des quartiers populaires de Naples plusieurs centaines d'ateliers de rue : à partir de petites maquettes en bois réalisées par des étudiants, les enfants se réapproprient ces « modèles » et donnent libre cours à la création libre de formes notamment par la broderie. Ces *Broderies d'enfants (géométrie générative)* réalisées entre 1972 et 1974 relèvent d'une expérience de didactique spontanée où les enfants expérimentent de manière collective une créativité libérée de tout langage esthétique. Réalisées à l'aide de fils colorés sur de la toile de jute, elles dessinent des lignes de vie composées de corps, d'espaces, d'objets et de formes puis des lignes plus libres dégagées de toute fonction. Ces expérimentations spatiales permettent d'appréhender autrement les prémisses de l'architecture, déplacent les outils et les acteurs pour tenter de présenter l'architecture comme une relation entre l'individu et le collectif, une réappropriation sociopolitique où la rigidité de la ligne construite laisse place à une expression de lignes plus narratives, naïves et incertaines nourrissant autrement les projets des



Riccardo Dalisi, *Broderie d'enfant (géométrie générative)*, 1972-1974
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Marinette Cueco, *Jonc capité*, 2010-2011
© Galerie Univer

étudiants en architecture. Ces lignes brodées par des enfants deviennent ainsi objets d'ornements et vecteurs d'imaginaires.

Depuis les années 1960, **Marinette Cueco** pratique elle aussi le tissage et la tapisserie, et depuis 1978 elle tisse et tresse les herbes. Contrairement à une pratique traditionnelle de l'artiste qui achète ses matériaux chez un marchand, elle les ramasse renouant ainsi avec la pratique de la cueillette pour retrouver un rapport plus modéré avec le milieu où elle vit. En cueillant, elle cherche, choisit, prélève. *Jonc capité* (2010-2011) ou encore *Carex* (2014) révèlent un autre geste créateur : nouer, tresser, tricoter, tisser, entrelacer des lignes végétales fragiles mettant ainsi à jour la structure des plantes, leurs caractéristiques morphologiques, textures et couleurs. Des « micro-paysages », des réseaux de lignes qui renvoient à des pratiques artisanales, ancestrales qui se transmettent et racontent cheminements et territoires.

Des lignes de vie que l'on retrouve dans la démarche de **Sheila Hicks** nourrie par la découverte des tissus anciens du Pérou dans les années 1950. Si Sheila Hicks a choisi le textile, c'est que, du vêtement au support de la peinture, en passant par l'ornement, il est l'un des matériaux qui accompagne notre chemin. Il permet aussi aux œuvres de rester vivantes, de prendre des formes différentes à chaque présentation. Ductile, tactile, le travail de Sheila Hicks marie formes typiques du modernisme et traditions non occidentales. Pour « exalter la matière », elle tisse des fils colorés avec comme désir de brouiller la frontière entre l'art et la vie remettant aussi en cause les catégories artistiques et leurs hiérarchies convenues.

Le lien entre fil, tissage et création se retrouve également dans son rapport au motif. Ce dernier répond à la fonction d'ornement en architecture où les bâtiments peuvent se voir parés d'éléments de décors. L'ornement témoigne des besoins et des capacités de l'Homme d'agir en tant que créateur. Et, par le tissage, technique qui consiste à associer deux éléments distincts, l'Homme crée des ponts, du lien entre les éléments, jusqu'à la possibilité de construire un habitat textile.

... À la toile

Commissaire d'exposition, critique, enseignant, designer, **Franco Raggi** propose depuis les années 1970 une remise en question des langages et des fonctions, caractéristiques du mouvement radical italien en se servant aussi de l'ironie et du paradoxe : « Ce qui m'intéresse, c'est la superposition conceptuelle et physique de l'utile et de l'inutile, du stable et du nomade, du dur et du mou, de la norme et de sa violation. » Ses œuvres explorent alors l'ambiguïté et l'autoréférentialité des langages en architecture. *La Tenda rossa (Architettura instabile)* ou « Tente rouge » (1974) pose également la question du textile et de l'architecture, d'une toile devant bâti, fait écho à l'image de la tente tout en relevant du « Paradoxe construit ». En effet, cette tente est réalisée avec des techniques et matériaux artisanaux : un temple bricolé se référant à la fois aux ordres vitruviens et à la cabane-hutte primitive, mythe formulé par l'**Abbé Laugier** au 18^{ème} siècle. Cette installation tourne le modèle en dérision, symptomatique de cette attitude critique, subversive de l'architecte à l'égard des langages et des fonctions. Cette mise à mal de l'ordre classique prend ici la forme d'un objet « maquette » hypertrophié jusqu'à l'échelle architecturale. La maquette est ici à la fois réduction ironique de l'architecture et prototype. Les cordes accrochées aux piquets



Sheila Hicks, *Lianes de Beauvais*, 2011-2012
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



16.74
Franco Raggi, *La Tenda Rossa*, 1974
Collection Frac Centre-Val de Loire



Los Carpinteros, *Transportable City*, 2000

tentent vainement de tendre la toile, de redresser les colonnes de ce temple écarlate se détachant d'un fond noir. Architecture transitoire et bancale, signe de l'obsolescence des modèles et affirmation d'une nécessité d'un renouveau.

En écho à ces objets critiques le collectif d'artistes contemporains cubains, **Los Carpinteros** évoluent entre sculpture et architecture. Leurs installations pointent directement les problématiques socio-urbaines dans un esprit à la fois subversif et utopique. Le collectif et l'individuel se trouvent ainsi reconfigurés par détournements successifs. *Transportable City* présenté lors de la Nuit Blanche à Paris en 2006, est, comme son titre l'indique, une ville transportable constituée de bâtiments célèbres réalisés en tentes à échelle réduite. Cité mirage, l'œuvre des Carpinteros est une ville dans la ville qui redessine nos représentations urbaines en jouant sur les notions de précarité et de migration.

Avec l'architecture vernaculaire, les structures tendues sont les premiers exemples d'architecture utilisant le textile. Apportant flexibilité et légèreté, la tente ou l'abri du voyageur est un habitat temporaire et déplaçable surmonté d'une toile se différenciant ainsi de la hutte. Popularisée au 20^{ème} siècle avec l'avènement des congés payés et du tourisme de masse, la tente, symptôme du camping est devenu, dans les années 1960 un dispositif encadrant les vacances des français désireux d'habiter temporairement la nature dans une forme de précarité désirée.

Martin Honert fonde son œuvre sur la représentation de ses souvenirs d'enfance. Les modes de représentation illusionnistes qu'il choisit lui permettent de sauvegarder une image avant qu'elle ne disparaisse de sa mémoire. Avec *Tente*, sous titrée *Maquette pour une sculpture extérieure* (1991) l'artiste présente une tente située sur un terrain garni d'herbes et de mousse. Un objet en plâtre et fibre synthétique affirme une dimension non architectonique et joue d'ambiguïtés : projet, prototype, maquette ou sculpture ? Renvoyant à l'enfance cette maquette semble inutile en tant que projet d'architecture puisque cet abri est mobile et temporaire. Le campeur vit au présent et tire le plaisir de son existence dans l'aspect précaire de ce moment de vie et Martin Honert tente d'en piéger la mémoire. Par un travail de simplification et d'objectivation, l'artiste parvient à exprimer quelque chose de l'ordre du vécu, non plus individuel, mais collectif.

Cette fois-ci flottante, la tente de **Do-Ho Suh** fait état d'apesanteur spatiale et temporelle, culturelle et sociale, se déplace et pénètre dans l'entre-deux. Dans son œuvre *Séoul Home/L.A.Home/New York Home/London Home* conçue il y a 25 ans, l'artiste déploie des habitations transparentes en polyester. Une structure de soie verte pend au plafond comme un spectre, ondulant au gré des courants d'air et laissant passer la lumière. L'installation de cet artiste coréen est une copie exacte de la maison de son enfance à Séoul. Le titre de l'œuvre est évolutif puisqu'à chaque déplacement de l'œuvre pour une exposition, le nom de la ville d'accueil est ajouté. Pour Do-Hu Suh, cette installation présente une forte dimension d'introspection liée à son enfance et ses origines.



Martin Honert, *Tente, Maquette pour une sculpture d'extérieur*, 1991
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Do-Ho Suh, *Seoul Home/L.A.Home/New York Home/London Home*, 1999



David Georges Emmerich, *Structures autotendantes*, 1958-1960
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Philippe Magnon

Entre archaïsme et modernité

En concevant l'architecture comme un abri, s'affirme la nécessité d'un rapport, d'une relation multiple inhérente à cette fonction, entre extérieur et intérieur, qui ouvre les pratiques artistiques à l'expérience de l'intériorité. Le textile s'affirme comme une « zone-frontière » (**Etienne Souriau**), lieu d'un échange complexe.

Architecte et ingénieur, **David Georges Emmerich** est le principal représentant en France des recherches sur la morphologie structurale. Il entend notamment réconcilier architecture et ingénierie afin d'aboutir à des habitats convertibles, polyfonctionnels, à croissance organique. En 1958, Emmerich conçoit à partir d'un jeu de mikado le principe des *Structures autotendantes*, où l'équilibre entre traction et compression aboutit à une construction stable et indéformable. Cet assemblage de chaînettes et bâtonnets, qui constituent les barres et tirants, définit une configuration polyédrique où les éléments sont solidarisés les uns aux autres. Les *Structures autotendantes* sont des systèmes modulaires ; elles participent d'un « jeu d'entassement ou de dispersion libre, un jeu de mouvement et de croissance, dont la richesse morphologique, inhérente aux structures naturelles, est pratiquement inépuisable ». Sans fondation et temporaire, l'autotendant peut constituer la charpente d'un habitat ou la structure primaire d'un ensemble d'habitacles modulaires. Les techniques d'assemblage préconisées par Emmerich, la standardisation et la répétition des éléments permettent ainsi le « développement de l'autoconstruction en tant que loisir constructif et personnalisé », et rendre à chacun le droit de construire dans un système bon marché et démocratique. Ces structures s'opposent à l'architecture comme construction monolithique. D'une extrême légèreté, elles débouchent sur de nouvelles modalités constructives, des habitats convertibles, sans cloisons et polyfonctionnels, caractérisés par l'allègement des masses et dont l'enveloppe extérieure pourrait être textile.

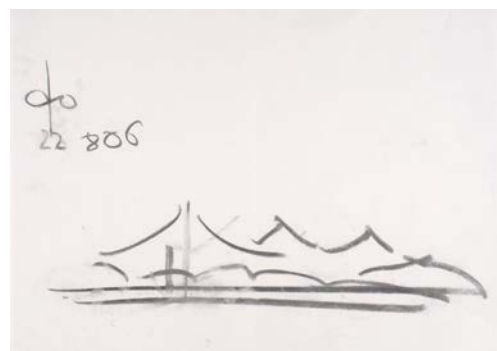
« Une maison, on l'enfile comme un manteau et on est l'axe » écrit **Michel Ragon** à propos des *Demeures d'Etienne-Martin*. Dans chaque forme, chaque demeure se trouve « un événement que j'avais vécu dans ma peau ». Le *Manteau Demeure n°5* réalisé en 1962 est une sculpture « habitacle », à la fois manteau et maison offrant cette double approche d'une enveloppe protectrice, sorte d'armure, d'abri-refuge, à la fois « la maison, la mère, la couverture enveloppante » et matérialisation d'un corps humain. Recherche du temps passé, puisque s'y inscrivent en une circulation complexe les différents moments de sa vie, retrouvaille du lieu perdu, puisque s'y déroule l'itinéraire très précis et labyrinthique de sa maison d'enfance de Loriol, avec ses deux escaliers, ses différentes chambres, ses terrasses, ses greniers et sa cave, ses lucarnes et ses échelles.

Ce manteau est, pour Étienne-Martin, « la demeure totale » faite à l'image de son créateur, témoignant de sa recherche autour des matériaux de récupération détournés à des fins expressives, matériaux malléables, souples, et qui, ici, pendent.

L'œuvre de **Joseph Beuys** est un questionnement permanent de l'humain, de la place que celui-ci occupe dans sa cosmogonie personnelle au cœur de l'univers. Son concept de « sculpture sociale » comme œuvre d'art totale, théorisé dans les années 1970, détermine l'exigence d'une connexion entre la société, le politique et l'homme. Il est au centre de



David Georges Emmerich, *Structures autotendantes*, 1958-1960
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Philippe Magnon



CLOUD 9 (Enric Ruiz-Geli)
New York Aquarium, 2006
Avec Frei Otto et Ebner+Ullman Architecture
Dessin de Frei Otto
Collection Frac Centre-Val de Loire



Étienne Martin, *Demeure 1*, 1954-1958

ce mouvement qu'il initie, et non plus l'acteur passif d'une société et de systèmes de représentation qu'il doit subir. *I like America and America likes Me* est une performance réalisée à New York, en mai 1974, dans la galerie René Block. Une ambulance embarque en Allemagne l'artiste sur une civière, emmitouflé dans une couverture de feutre. Il va alors accomplir un voyage en avion à destination des États-Unis, toujours isolé dans son étoffe jusque sur le lieu d'exposition. Vêtement, abri, couverture, le feutre devient un habitat organique, protecteur s'adaptant au corps : « Le feutre, à l'origine, est une sorte d'étoffe (...) la constitution organique de sa production lui confère de surcroît un rôle d'isolant idéal et de tissu imperméable. Dans le corpus matériel de Beuys le feutre est donc doté du pouvoir de conserver et de protéger, mais aussi encore d'être le lien magique entre nature et culture, naissance et mort, animalité et humanité, et de ce fait prend un caractère proprement totémique dans le dispositif du sculpteur. » (B. Lamarche-Vadel).



Joseph Beuys, *I like America and America likes Me*, 1974

4. FEU : de tous les sens

« ...penser la maison comme une atmosphère globale... »

David Greene

Dans son célèbre article *A Home is not a House* (1965) illustré par François Dallegret, le critique anglais Reyner Banham avance l'existence d'une mouvance architecturale alternative à celle issue de l'abri traditionnel. Face à un tas de branches, les premiers hommes devaient selon lui faire un choix : construire une hutte ou faire un feu... « construire un feu », comme l'écrit Jack London dans l'un des récits du Klondike. Faire le pari du second témoigne d'une volonté d'agir directement sur les conditions climatiques. Il ouvre la voie à une autre tradition architecturale, libérée des carcans de la forme, de l'enveloppe et de la structure au profit de la création d'environnements, d'ambiances et d'architectures climatiques.

Les jeunes groupes expérimentaux comme les Autrichiens de Coop Himmelb(l)au et Haus-Rucker-Co imaginent alors des environnements dans lesquels vivre des expériences sensorielles et psychiques variées en agissant sur les couleurs, les sons voire les parfums diffusés à l'intérieur.

Aujourd'hui, à l'heure du désastre écologique, l'architecture énergétique de Banham se relit selon une perspective plus durable. Aussi, les architectures météorologiques d'architectes comme Philippe Rahm ou du groupe OCEAN intègrent en amont du projet les conditions climatiques comme variables à moduler « passivement », en prise directe avec la physiologie de l'habitant.



François Dallegret, *Un-house. Transportable standard-of-living package*, 1965
The Environment-Bubble
Collection Frac Centre-Val de Loire



Architecture ou art de bien bastir de marc Vitruve Pollion
auteur romain antique mis de latin en français par Jean
Martin, Paris, Jacques Gazeau, 1547, p. 15.

Milieus spécifiques : expériences sensibles

David Greene, membre fondateur d'Archigram, groupe majeur de l'avant-garde architecturale des années 1960, fait le constat amer d'une époque et d'une société vouées au culte de la consommation. Figure emblématique de l'expérimentation architecturale et prônant notamment la mobilité, il participe de ces architectes qui remettent en cause la vision de l'architecture comme élément figé et l'investissent d'une vie propre, qui lui permet de croître, de se transformer et de se mouvoir. C'est le fondement même de l'architecture en Occident qui est remis en cause, celui d'une architecture implantée dans un sol, dont elle ne bougerait plus. Pour David Greene, « la maison est un appareil à transporter avec soi, la ville est une machine sur laquelle on vient se brancher. » Il conçoit en 1965-1967 le *Living Pod* : objet à la fois habitat et véhicule. Indépendant de toute attache et autosuffisant, le *Living Pod* est un habitacle au confort minimum, une capsule transportable capable de résister en milieu hostile ou inconnu en simulant une atmosphère terrestre dans un espace confiné. Ainsi l'architecte recrée un environnement adapté, une protection atmosphérique pour l'homme alors en pleine guerre froide où le danger peut venir de partout même de l'air que l'on respire. Si le territoire d'exploitation du *Living Pod* est terrestre, son esthétique évoque navettes spatiales et satellites, alors que l'homme n'a pas encore marché sur la lune.

L'homme définit son propre climat inhérent à ses différentes activités, à sa culture et à son métabolisme. Aussi, **Philippe Rahm**, enseignant et architecte, croit en une architecture maîtrisant un climat naturel où naitrait un équilibre entre usages et climat. Il s'agit de la réduction d'un phénomène planétaire à l'échelle de l'habitat, chaque individu étant libre de mener son activité dans le climat qui lui convient. Sa démarche établit des ponts entre les champs de l'architecture, de l'art et des sciences et développe « une architecture physiologique ». Cet équilibre tend à réduire au minimum la distance séparant l'émetteur du récepteur sans intermédiaire bâti. Le projet *Mollier House* réalisée en 2005 semble chercher des réponses à cette question : comment préserver l'individualisme climatique dans un monde où la communauté semble imposer ses règles ? Ces maisons de vacances destinées à s'installer sur le lac de Vassivière dans le Limousin prennent en compte le taux d'humidité de l'air, sa gestion dans l'habitat et sa température. Les répartitions d'espaces répondent à des logiques tirées de constituants sensoriels et physiologiques. Philippe Rahm forme ces espaces à partir de la variation des taux d'humidité, du plus sec au plus humide : « C'est dans la teneur en vapeur d'eau que prend corps la qualité de l'architecture, comme l'immersion réelle et charnelle du corps des habitants dans le corps humide et variable de l'espace ». Refusant ainsi une programmation fonctionnelle fixe des espaces il propose ici des espaces variables, « une architecture météorologique ».

En 2002, l'agence interdisciplinaire d'architecture, d'arts plastiques et d'arts scéniques **Diller+Scofidio** réalise *Blur Building*, un pavillon média sur le lac de Neuchâtel, en Suisse. Dans le pavillon une station météorologique contrôle l'émission d'un nuage, un brouillard, généré par 13 000 diffuseurs en fonction des changements climatiques. Le public parvient à la plateforme embrumée par deux rampes construites au dessus de l'eau du lac : en pénétrant plus avant les visiteurs perdent tout repère visuel ou acoustique, engloutis par la masse brumeuse. Habillé d'un imperméable intelligent, constituant d'abord une protection contre



David Greene (Archigram), *Living Pod*, 1965-1966
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Philippe Magnon



Philippe Rahm, *Living Pod*, 1965-1966
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Diller+Scofidio, *The Slow House*, 1991
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Laurent Lecat

l'humidité mais conservant aussi en mémoire les réponses personnelles des visiteurs à un questionnaire préalable. Un système intelligent et interactif changeant aussi la couleur de l'imperméable au contact de deux visiteurs.

Les recherches de **OCEAN - Design Research Association**, poursuivent cet engagement vers des croisements entre architecture, ingénierie et micro-climatologie. Développant une approche morpho-écologique du projet architectural, OCEAN s'attache à réaliser des structures en dehors de tout contrôle externe grâce à des paramètres tant endogènes qu'exogènes qui informent le processus de formation. Le projet de recherche *Complex Brick Assemblies* (2005-2010) étudie la performativité et le comportement structurel de constructions sans mortier à double courbure en brique précontraintes. La maquette légère, réalisée en mousse de polyester expose un système matériel optimal dans sa capacité de modulation passive et active des conditions environnementales : lumière, air, température grâce à une variation entre les briques (orientation, forme, taille, interstices entre les unités).

Flamme au foyer : l'homme au centre

« Notre architecture n'a pas de plan physique, mais un plan psychique. Il n'y a plus de murs.

Nos espaces sont des ballons palpitants.

Notre pouls devient l'espace, et notre visage la façade de l'immeuble. »
Coop Himmelb(l)au

Groupe radical de la scène viennoise des années 1960-1970, **Haus-Rucker-Co** se concentre dès ses débuts sur l'expérience du corps, développant des espaces cognitifs et sensibles qu'ils pratiquent notamment lors de performances dans l'espace urbain. Il défend une architecture qui s'adapte aux besoins des individus, et qui est donc fondamentalement évolutive. Mobilité interne à l'habitat, de la ville et de ses équipements ; autant de pistes exploitées par ces architectes pour repenser nos manières de vivre l'architecture. Enfin, ils redonnent aux individus un rôle actif par rapport à l'architecture et les événements qu'ils créent sont pensés pour stimuler et libérer la conscience. En 1968, le groupe met au point le *Gelben Herz*, « cœur jaune » se présentant comme un environnement gonflable et transportable pour plusieurs personnes. Déployé dans l'excavation d'un immeuble destiné à l'état major de la police de Vienne il fera l'objet d'un film témoin de l'évènement. Ces images montrent la performance réalisée par ce groupe d'architectes et d'artistes dans ce gonflable aux couleurs pop concentré sur l'expérience du corps et développant un nouvel espace cognitif et sensible à travers cette membrane transparente, multicouche et colorée.

En 2001, l'artiste belge **Ann Veronica Janssens** poursuit cette idée immersion colorée avec son installation *Blue, Red and Yellow*. Présentée sous la forme d'un pavillon autonome, une pellicule colorée recouvre les panneaux extérieurs transparents de la pièce plongeant le visiteur dans un non-site immersif, dépourvu de limites visibles : un pan est coloré en rouge, l'autre en bleu, le plafond est partagé dans la longueur pour une moitié par un film rouge, l'autre moitié par un film bleu, ces couleurs correspondant aux faces verticales. Une face en largeur est recouverte d'un film jaune, l'autre est transparente. Lorsque le brouillard est pulvérisé, selon les zones, les couleurs se combinent. Ainsi, lorsque l'on s'approche de la face jaune on peut également traverser une zone orange et une



Diller+Scofidio, *Blur Building*, 2002
© DS+R



OCEAN Design Research Association,
Complex Brick Assemblies, 2005-2008
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Haus-Rucker-Co, *Gelben Herz*, 1968



Ann Veronica Janssens, *Blue, Red and Yellow*, 2001

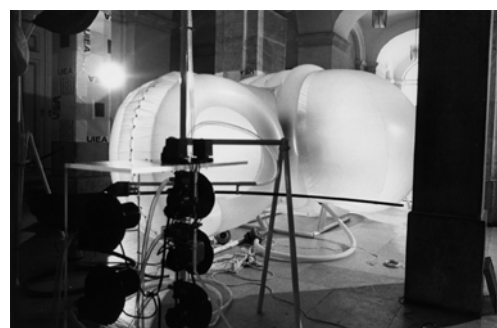
autre verte. Elle place le spectateur dans un espace translucide vide mais envahi de brouillard, qui expérimente alors la sensation de marcher dans la couleur matérialisée tel un zoom dans la peinture. La couleur est autonome en suspension, surface et profondeur disparaissent.

Le programme poétique de **Coop Himmelb(l)au** « Construire le bleu du ciel » se situe aux frontières de l'architecture, de l'art et de la théorie. Leur pratique fustige les codes établis et revendique l'ouverture de l'architecture dans ses formes et dans son processus d'élaboration. La Villa Rosa, premier projet de l'agence, réalisé entre 1966 et 1970, explore les potentiels architecturaux et technologie d'un habitat pensé comme une extension naturelle du corps. Mobile, modifiable, aérienne la [Villa Rosa](#) use non pas de matériaux traditionnels mais d'air, de vitalité. Réalisée sous la forme d'un prototype d'unité d'habitation gonflable, la densité de l'air permet de moduler les espaces, d'en modifier les volumes qui s'accompagnent de sons, de couleurs, de parfums pour une expérience sensorielle engageant le corps dans sa globalité. « La fascination pour l'idée dans des espaces en action qui changent à la manière des nuages, de recourir à des dispositifs qui étendent les dimensions habituelles : notre architecture (...) cherche à stimuler l'imaginaire, et une nouvelle sorte de sensibilité et de réactivité à l'égard de l'environnement. »

Un rêve de légèreté, de dématérialisation qui entend changer notre rapport au monde et l'adapter à nos rêves et nos émotions, c'est aussi le cas de *Wave UFO* de **Mariko Mori**. Réalisée en 2003, cette œuvre est une capsule pénétrable, dont la forme ovoïde, en goutte d'eau et l'aspect nacré évoque un véhicule matriciel et futuriste. *Wave UFO* a pour fonction de capter et de projeter en formes colorées les ondes cérébrales des participants sur ses parois intérieures. Munis d'électrodes sur la tête, trois personnes peuvent s'installer dans la capsule. Le système lit les ondes cérébrales et les traduit en temps réel par des gammes complexes de formes cellulaires : les ondes *Alpha*, représentées en bleu, témoignent d'un état de relaxation, les ondes *Beta*, figurées en rose indiquent l'action des mécanismes de l'attention, et les ondes *Thêta* apparaissant en jaune signifient que le sujet a atteint l'état de songes irréels. La perception des métamorphoses colorées qui traduisent l'état énergétique de son cerveau provoquent inmanquablement chez le sujet des réactions émotionnelles induites par ce qu'il observe de son propre «état d'âme» : réactions plus ou moins conscientes de contrôle, de résistance ou d'abandon. Cette nouvelle activité cérébrale se voit immédiatement traduite en formes visibles. Mariko Mori réalise avec cette œuvre d'un onirisme réel et un double pari : celui de mettre les technologies les plus avancées au service d'une expérience de spiritualité, mais aussi celui de mettre en œuvre dans un circuit rétroactif intelligent entre l'homme et la machine une exploration inédite des fondements même de la phénoménologie de la perception.



Coop Himmelb(l)au, *Villa Rosa*, 1967
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Philippe Magnon



Coop Himmelb(l)au, *Villa Rosa*, 1968



Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002

5. MONUMENT

Ce parcours invite, au travers d'œuvres fortes, à s'interroger sur le monument comme origine de l'architecture : des monuments érigés à la gloire d'un régime déchu aux architectures en lien étroit avec le corps et le paysage.

Dans le contexte particulier de la reconstruction, où l'urgence du bâtir primait dans l'après-guerre, certains artistes et architectes dénoncent la perte de sens voire de spiritualité de toute réflexion architecturale. Entre primitivisme et expressionnisme, ils en appellent à une architecture puissante et massive qui renoue avec les formes monolithique et sacrées érigées depuis la nuit des temps, bien avant l'apparition du premier abri.

Dans leur manifeste « L'architecture absolue » publié en 1962, l'architecte Hans Hollein et le sculpteur Walter Pichler écrivent : « L'architecture est un ordre spirituel, matérialisé par la construction. Toute construction est culturelle. L'architecture est élémentaire, sensible, primitive, brutale, effrayante, violente, dominatrice. Mais elle est aussi l'incarnation des émotions les plus subtiles, l'enregistrement des excitations les plus délicates ».

Aussi, qu'il soit le signe d'une transcendance ou au contraire le seuil d'une nouvelle harmonie sur Terre, qu'il exalte le passé ou qu'il résiste au temps, le monument est le lieu où se rejoignent et se partagent les domaines de la nature et les hommes, l'esprit et le corps. Il est la forme première et dernière, autel sur lequel la vie et la mort de l'Homme seront célébrées.

Aux origines : du mégalithe aux monuments de mémoire

Charles Simonds réalise *Maze*, une maquette paysage façonnée d'argile et de sable. Il convoque ici les confrontations mystiques (nature et culture) et sa fascination pour le langage des origines. L'artiste fait référence à la puissance expressive de l'agencement des mégalithes comme les plus connus : *Stonehenge* en Angleterre ou *Carnac* en France. Ce sont des hommes du néolithique qui, entre le V^e et le II^e millénaire avant notre ère, ont élevé des constructions monumentales, d'une seule pierre, conçues probablement pour protéger les morts, ou pour les invoquer.

Depuis, le terme « monument » s'est inscrit différemment dans l'Histoire. Dans son sens premier, c'est une architecture ou une sculpture édifée pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement. Apparus après la guerre de 1870-1871, de formes sculpturales, les monuments aux morts sont devenus un point de rassemblement important en France comme lieu symbolique du devoir de mémoire. Des artistes contemporains se sont penchés sur cette forme de représentation. Par exemple, *Holocaust Monument* de Rachel Witheread, faite d'acier et de béton dont les faces sont des moules de livres, représente une bibliothèque en mémoire aux livres juifs brûlés par les nazis. Dans le



Charles Simonds, *Maze*, 1998
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie



Stonehenge, England



Carnac, France



Bernd & Hilla Becher, *Hauts fourneaux*, Seraing, Belgique,
1979-1981
Collection Frac Centre-Val de Loire

même registre, **Peter Eisenman** réalise un mémorial à Berlin formé de milliers de blocs bruts où le sol incliné semble se dérober sous les pieds du visiteur.

Dans un sens commun, le terme « monument » désigne plutôt un édifice ou une structure ayant une valeur historique et culturelle. La *Tour Eiffel* en est un exemple, considérée comme l'un des plus célèbres au monde, bien qu'à son érection, cette dernière avait suscité de vives critiques de ses contemporains. Le temps modifie également la perception que l'homme se fait d'un monument et qu'au fil des années, son regard se modifie. Lorsque le couple **Becher** sillonne le monde pour répertorier des bâtiments industriels, ils donnent à voir des photographies à l'esthétisme froid et neutre, créant ainsi des typologies de ces constructions qui mettent en valeur à la fois le patrimoine industriel mais également leur statut de monument. **Jan Kempenaers**, quant à lui a parcouru l'ex-Yougoslavie pour saisir ce qui reste des nombreux monuments. Ce sont les *Spomenik*, érigés sous le régime de Tito dans les années 1960 -1970, en hommage à la résistance communiste à l'occupation nazie. Ils se sont vidés de leur sens et de leur histoire ne conservant plus qu'une forme vague de leur destination, d'autant plus étrange qu'elle ne renvoie désormais qu'à un passé oublié.

Le monument naturel : intervention de l'homme au grès de ses pérégrinations

À travers le monde, des sites naturels ont inspiré le respect de l'Homme, ce qui donna souvent lieu à leur intégration dans la religion ou dans la cosmogonie locale. La variété des récits de création du monde, à travers leurs théories des origines, semble aussi exprimer le besoin répandu de décrire et peut-être justifier les transformations du monde.

C'est ainsi que des formes telluriques sont nées de formations géomorphologiques d'où la naissance de paysages surprenants aux quatre coins de la planète. Ceci a donné lieu à de nombreux supports de créations artistiques comme les paysages de montagne de **Caspar David Friedrich** ou de **Philippe-Jacques de Louthembourg**, les falaises d'Étretat peintes à maintes reprises par les impressionnistes, la montagne Sainte Victoire immortalisée sous le pinceau de **Paul Cézanne** ou les peintures du grand canyon représentées par **David Hockney**. D'autres artistes contemporains se sont également confrontés aux éléments naturels. *Roden Crater* en Arizona, où **James Turrell** transforme le cratère d'un volcan en observatoire astronomique. La pièce *Levitated Mass* de **Michael Heizer**, est un rocher de 40 tonnes, déplacée depuis une carrière. Il est maintenant installé définitivement au-dessus d'une tranchée d'environ 140 m de long sur le musée d'art du campus de Los Angeles.

Les photomontages de **Superstudio** pour le projet *Monumento continuo* nient quant à eux tout obstacle, toute irrégularité de terrain et tendent à rétablir, au-dessus de l'horizon naturel, un autre horizon à partir d'un monolithe parfait, illimité, imperturbablement plat, lisse et brillant. L'architecture se réduit là à une trame abstraite et neutre, telle une machine qui s'étire jusqu'au point de fuite de ces lignes parallèles, en contradiction totale avec l'irrégularité du relief montagneux. Lorsque **František Lesák** déploie au cœur d'une montagne un monolithe rouge, ce dessin évoque le monolithe noir de **Stanley Kubrick** dans *2001 l'Odyssée de l'espace*. En effet, si le cinéaste fait tomber du ciel cette sculpture parfaite, lisse et noire, au milieu d'un univers hostile et violent



Jan Kempenaers, *Spomenik #4*, 2007
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Jan Kempenaers



Michael Heizer, *Levitated Mass*, 2012



Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969
Collection Frac Centre-Val de Loire

à l'aube de notre humanité, ce dernier met en évidence le changement de comportement de ses singes anthropoïdes face à un élément de culture. Mais quand est-il pour *Berglandschaft (Mountain landscape)* de **František Lesák** ? Ce monolithe crée symboliquement un contraste entre nature et culture, entre ordre géométrique et ordre naturel. L'aplat rouge souligné par des couleurs vives étroitement imbriqué dans une montagne provoque ainsi un contraste saisissant entre une action humaine sculpturale et un contexte naturel.

Dès le 18^{ème} siècle, l'homme a cherché à atteindre les montagnes les plus hautes et à comprendre la conception du monde. Des architectures ont été construites dans des lieux escarpés, comme le *monastère de Sumela* en Turquie situé à environ 1200 mètres d'altitude, implanté à flanc de montagne ou le célèbre *château de Neuschwanstein*, posé à la cime d'une montagne pittoresque près de Füssen. Construire plus haut pour affronter les hauteurs naturelles du monde. Le nouveau *refuge du Goûter*, prouesse technologique, a été réalisé en 2010, il est perché à 3 835 m sur la voie principale d'accès au Mont-Blanc. À l'inverse, **Hans Hollein** décide de creuser profondément pour y enfouir son musée. Fondus dans le paysage et sculptés dans la roche d'Auvergne, les bâtiments de *Vulcania* sont donc coulés sous terre, dans 15 000 mètres carrés à moins 19 mètres de profondeur. Le musée s'enfonce « au centre de la terre », proposant l'expérience de l'inconnu, de l'origine et du feu. Hans Hollein s'est inspiré des croquis de **Gustave Doré** illustrant *Le voyage au centre de la Terre* de **Jules Verne** et à *L'Enfer* de **Dante**. Aux antipodes des *Mountain Landscape* de **František Lesák**, le site est une véritable architecture paysage. La maquette est d'un seul bloc de bronze afin de manifester le caractère brut du lieu. Hollein a volontairement laissé apparentes les traces de forage, rendant à la roche son aspect primitif. S'enfouir dans la nature est aussi l'astuce choisie par **Future Systems** pour sa petite maison individuelle, en 1998 au Pays de Galles. En effet, les architectes ont choisi d'enterrer leur bâtiment dans le sol, permettant de construire sur un site classé sans altérer le paysage, laissant apparent un seul œil de verre.

Le corps comme métaphore du monument

« Des espaces silencieux surgissent des ténèbres, émergent de leurs racines, et le concepteur fait toujours corps avec la terre dont il est issu ».

Le Monde dans le monde de Werner Spies, Galerie Enrico Navarra

Dans *Birth*, le corps nu de **Charles Simonds** surgit de la terre comme acte de naissance. Dans ce film l'unique matériau est la terre. L'artiste le souligne lui-même : « Dans ma mythologie personnelle, je suis né de la terre et une bonne partie de mes œuvres visent à rappeler ce fait, à le formuler aux autres et à moi-même » Le Monde dans le monde de Werner Spies.

Dans *Landscape Body Dwellings*, Charles Simonds, allongé sur un sol argileux, se recouvre le corps de glaise, puis se saupoudre de sable pour installer de minuscules briques d'argile qu'il pose sur son corps pour construire des petites villes. Ses constructions éphémères (*Dwellings*) sont les vestiges d'une civilisation fictive dont l'artiste a imaginé l'histoire où vivent des « Littlepeople ». S'ensuivra toute une série de *Dwelling*, dont chacune porte son histoire et ses croyances. La glaise allait devenir par la suite l'unique matière première de son art. **Ana Mendieta**, artiste contemporaine de Charles Simonds dans les années 1970, explore



František Lesák, *Berglandschaft (Mountain landscape)*, 1973
Collection Frac Centre-Val de Loire



Hans Hollein, *Vulcania, Centre européen du volcanisme*, 1995



Charles Simonds, *Landscape - Body - Dwellings*, 1973
Collection Frac Centre-Val de Loire
Donation Charles Simonds

également une relation mythique à la nature par des expériences physiques avec la terre. Ses travaux, qui dépassent les limites de la performance, du cinéma et de la photographie, montrent son désir de faire corps avec la terre. Sa série de *Silhouettes* est faite d'empreintes laissées dans son environnement ou sur des éléments – traces fantomatiques de son corps dont les thèmes portent celui du féminisme, de la vie et de la mort.

Lorsque Charles Simonds intervient dans les rues de New York, sculptant des architectures miniatures dans les anfractuosités des immeubles du Lower East Side, 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. Le support de ces édifices n'est plus le corps de l'artiste mais celui de la ville, « Certains sont des édifices religieux, certains sont des ruines, certains sont des ruines réoccupées, certains sont de simples maisons et groupes d'habitations. »

Le corps comme monument est traité plastiquement dans la série *Kristallwucherungen* de **Günter Günschel** qui déploie, par des traits graphiques puissants, des formes mégalithiques sorties de terre dévoilant la force expressive et fantastique des dessins de l'architecte. Les nombreux dessins que Günter Günschel réalise à l'encre à partir des années cinquante font surgir un imaginaire primitif à travers des paysages mégalithiques investis d'une charge émotionnelle et fantastique. Les corps nus se mêlent au paysage, comme sortis ou poussés des entrailles de la terre, forçant l'éruption de formes compactes. Ces paysages/corps ne sont pas sans évoquer les illustrations de **Gustave Doré** où les corps épousent la nature. (Viens donc, viens donc, ô Mort...» imprimée dans *L'Enfer* de **Dante Alighieri**). Contrairement aux œuvres plus conceptuelles de Pichler ou Hollein, les esquisses de Günter Günschel explorent l'universalité des lois de la morphologie. En soumettant la masse à des expériences de torsion et en esquissant des corps sortis de terre, Günter Günschel démystifie le monolithe en le destituant de son impénétrabilité.



Günter Günschel, *Geodesic Cavern with Human Figures*, s.d
Collection Frac Centre-Val de Loire
© François Lauginie

6. Dans l'antre maternel

« Faire sa maison veut dire créer un lieu de paix, de calme et de sécurité à l'image du ventre de la mère, où l'on peut se retirer du monde pour sentir battre son cœur, créer un lieu où l'on ne risque pas l'agression, un lieu dont on soit l'âme. »

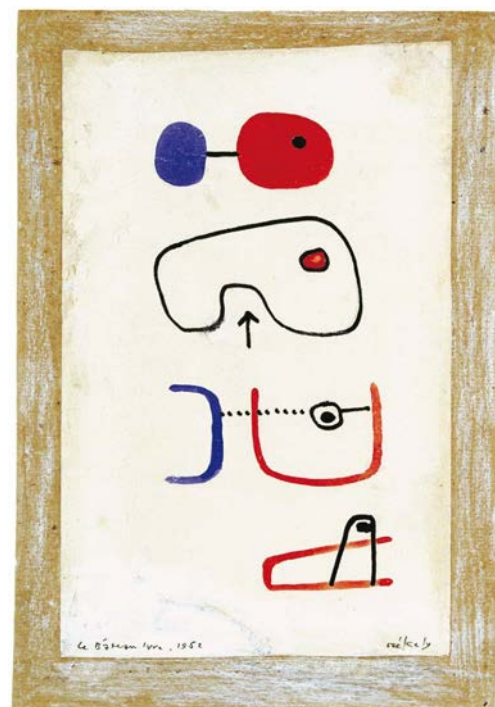
Olivier Marc, *Psychanalyse de la maison*, Éditions du Seuil, 1972 p.23

Le monde du vivant prend son départ dans une matrice, celle du fœtus. Pour **Olivier Marc**, dans sa *Psychanalyse de la maison*, la forme première d'abri serait la réminiscence de l'enveloppe intra-utérine. L'image même de l'abri serait ancrée en nous, une image matricielle, et nous chercherions sans cesse à reproduire ce lieu, sans jamais pouvoir y arriver. Notre quête serait celle qui nous mènerait de la première à la dernière maison, du ventre de la mère à celui de la terre. Dans le sillage des recherches d'architectes comme **Frederick Kiesler** ou **Herman Finsterlin**, les exemples d'architectures biomorphiques aux connotations utérines se multiplieront à partir des années 1950 : refuges ovoïdes et enveloppants (**Angela Hareiter**, **Vittorio Giorgini**) ainsi que les formes fœtales annoncent une architecture vivante capable désormais de s'adapter et de croître au rythme de ses habitants.

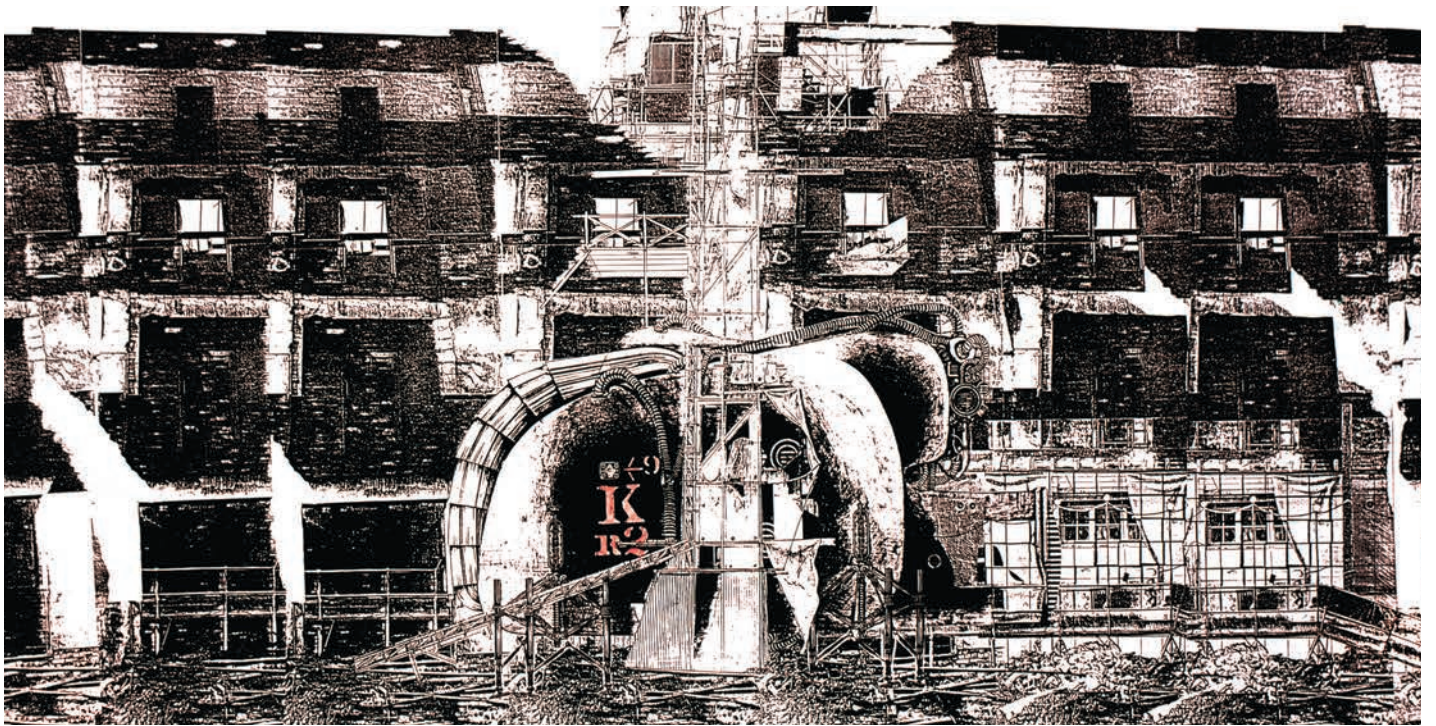
De 1952 à 1956, **Pierre et Vera Székely** réalisent la maison *Le Bateau Ivre* en collaboration avec les futurs habitants. Le dessin à l'encre évoque les différents stades de la naissance, « semblable à la formation d'un embryon » : « Premier stade : le jardin et la maison s'interpénètrent, le centre vital de cette dernière étant déjà marqué. Deuxième stade : la vie paisible et nocturne se trouve scindée de la vie diurne et souvent collective. Le centre vital se confirme. Troisième stade : le plan (...) apparaît, les chambres, cellules privées, s'orientent vers le levant, l'espace diurne s'ouvre vers le zénith, la pénétration se fait entre les deux courbes. Quatrième stade : le centre vital devenu cheminée monumentale puissante, perce verticalement la maison, les deux devenus le foyer de la famille (...). » (Pierre Székely).



Vittorio Giorgini, *Liberty*, 1977-1979
Collection Frac Centre-Val de Loire



Pierre Székely, *Le Bateau Ivre*, 1952
Collection Frac Centre-Val de Loire
© Philippe Magnon



David Greene (Archigram)
Living Pod, 1966
Collection Frac Centre-Val de Loire



CONTACT

Frac Centre-Val de Loire

88 rue du Colombier
45000 Orléans
(entrée boulevard Rocheplatte)



Le Frac Centre-Val de Loire est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire, l'État et la Ville d'Orléans