



HAL
open science

Architecture et Sculpture au XXIe siècle

Laurent Reynès, Oliver Saleeby, Beranger Begin, Clara Ruetschmann, Marc Brabant, Jean-Christophe Nourisson

► **To cite this version:**

Laurent Reynès, Oliver Saleeby, Beranger Begin, Clara Ruetschmann, Marc Brabant, et al.. Architecture et Sculpture au XXIe siècle. Architecture et Sculpture au XXIe siècle, Mar 2023, Strasbourg, France. hal-04133744

HAL Id: hal-04133744

<https://hal.science/hal-04133744>

Submitted on 20 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Sous la direction de **Laurent Reynès**

Avec la collaboration d'**Oliver Saleeby** et de **Béranger Bégin**

Architecture et Sculpture au XXI^e siècle

Architecture et Sculpture au XXI^e siècle

Actes du colloque

sous la direction de **Laurent REYNÈS**

avec la collaboration d'**Oliver SALEEBY** et de **Béranger BÉGIN**

Mars 2023

COLLOQUE ARCHITECTURE

INSA STRASBOURG

24 boulevard de la victoire, 67000 Strasbourg

Vendredi 3 mars 2023

9h00 -17h00

ACTES DU COLLOQUE

Architecture et Sculpture au XXI^e siècle

Sous la direction de

Laurent REYNÈS

avec la collaboration de

Oliver SALEEBY et Béranger BÉGIN

Direction scientifique :

- Laurent Reynès, HDR, Laboratoire AMUP (UR7309)
- Oliver Saleeby, docteur, Laboratoire AMUP (UR7309)
- Béranger Bégin, docteur, Laboratoire ACCRA (UR3402)

COLLOQUE ARCHITECTURE
INSA STRASBOURG - AMPHITHÉÂTRE ARP
VENDREDI 3 MARS 2023
9H00 - 17H00



IMAGE : LAURENT REYNES
CONSTRUCTION ABSTRAITE - PETIT TEMPLE DES DIEUX OUBLIÉS – ICTINOS. MARBRE
NAXOS - 05.2018

Architecture et Sculpture au XXI siècle

DIRECTION SCIENTIFIQUE ET ORGANISATION

LAURENT REYNES
OLIVER SALEEBY
BÉRANGER BEGIN

CONTACT : COLLOQUE.ARCHI.INSA@GMAIL.COM
PLUS D'INFORMATIONS SUR : [HTTP://AMUP.STRASBOURG.ARCHI.FR/FR](http://amup.strasbourg.archi.fr/fr)
INSA STRASBOURG, 24 BOULEVARD DE LA VICTOIRE, 67000 STRASBOURG

PIERRE
TERRE

amup INSA

INSTITUT NATIONAL
DES SCIENCES
APPLIQUÉES
STRASBOURG

Strasbourg,
école d'architecture

Université
de Strasbourg

Merci à Volker Ziegler

L. Reynès

SOMMAIRE

• Introduction	14
Laurent Reynès	
• Le temps, une interface entre architecture et sculpture au XXIe siècle	16
Oliver Saleeby	
• Geste architectural, geste artistique. Collaborations entre architectes et artistes plasticien·nes dans le Grand Paris	24
Clara Ruetschmann	
• De la possibilité pour l'architecture d'être un art	34
Marc Brabant	
• Eloge de la matérialité. La sculpture au service de l'architecture	48
Béranger Bégin	
• Anarchitecture et désœuvrement	60
Jean-Christophe Nourisson	
• Architecture, sculpture, et pollution	70
Laurent Reynès	

Introduction

Laurent Reynès – AMUP (UR7309)

Ce colloque s'inscrit dans une logique du thème « art et architecture » que nous avons essayé de développer sous d'autres aspects à travers deux premiers colloques qui se sont tenus à l'INSA de Strasbourg : l'un qui a eu lieu en janvier 2020 avec pour intitulé *La plastique dans la conception architecturale*¹, le deuxième organisé en février 2021 ayant comme titre *la plastique dans la mise en œuvre des matériaux*².

Le thème « art et architecture » semble quelque peu oublié en ce premier quart du XXI^e siècle, et a fortiori celui d'« architecture et sculpture ». Ce thème est pourtant inhérent à la quasi-totalité de l'histoire de l'architecture. Qu'en est-il aujourd'hui en 2023 ?

Les huit interventions successives de ce colloque vont être l'occasion de donner divers éclairages particuliers sur ce thème qui semble quelque peu oublié aujourd'hui, ou pour le moins traités de manière trop rapide par les instances de l'art et de l'architecture en général.

- Tristan Denis et Oliver Saleeby s'intéressent à l'influence du temps sur la connivence des deux disciplines.
- Clara Ruetschmann nous donne un éclairage sur la présence artistique en lien avec les aménagements actuels du « Grand Paris ».
- Marc Brabant et Béranger Bégin explorent la connivence purement plastique entre les deux disciplines.
- Fanny Tchang nous renseigne sur la sculpture sociale et la façon dont les habitants et les artistes peuvent s'approprier la discipline artistique à l'échelle de la ville.
- Jean-Christophe Nourrisson s'intéresse à la fusion des deux disciplines à l'heure actuelle, et à quel point la sculpture et l'architecture ne semblent pas se distancier l'une de l'autre.
- Laurent Reynès pose la question de la matérialité de la sculpture et de sa complicité avec l'architecture à l'heure où on sait que le bâtiment est une des occupations humaines les plus polluantes de la planète.

Dans les pages qui suivent, nous allons essayer de faire un point et de donner une part d'un éclairage actuel sur cette évolution conjointe des deux arts de la matière et de l'espace qui, tout au long de l'histoire de l'art, n'ont cessé de se compléter.

¹ Laurent Reynès (dir.), *La plastique dans la conception architecturale. Actes de colloque. INSA de Strasbourg*, Editions Universitaires Européennes, 2020.

² Laurent Reynès (dir.), *La plastique dans la mise en œuvre des matériaux. Actes de colloque. INSA de Strasbourg*, Editions Universitaires Européennes, 2021.

Le temps, une interface entre architecture et sculpture au XXI^e siècle

Oliver Saleeby – AMUP (UR7309)

• **Biographie**

Oliver SALEEBY est architecte HMONP, urbaniste et docteur en architecture de l'Université de Strasbourg. En 2022, il a soutenu sa thèse intitulée "La plastique du vieillissement des matériaux dans l'architecture du XX^e et XXI^e siècle". Il exerce en tant qu'architecte associé dans une entreprise à Strasbourg. Par ailleurs, il a également une pratique artistique. Ses travaux de recherche s'attachent à mettre en dialogue ces deux pratiques, à travers l'étude et l'exploration de la connivence entre l'architecture et les arts plastiques, ainsi que de la dimension plastique de l'architecture dans les phases de conception et de réalisation.

• **Introduction**

Cet article s'intéresse aux synergies entre sculpture et architecture, autrement dit à ce que ces deux domaines partagent et à ce qui les rapproche au XXI^e siècle.

La notion de plastique a toujours été le pivot de la concordance entre sculpture et architecture, car elles sont toutes deux formées des mêmes composantes esthétiques. Les deux se ressemblent par l'utilisation des formes, des couleurs, des textures, des matières, par l'exposition à la lumière et l'insertion dans un espace.

Pendant plusieurs siècles, la sculpture ne contenait pas l'espace, mais le remplissait, le « repoussait », contrairement à l'architecture qui crée un espace dans un espace, un espace habitable ou visitable.³

Cependant, à partir du XX^e siècle, certaines sculptures se sont transformées en un espace qui se parcourt et se visite. Ainsi, ces sculptures ont intégré la présence du corps humain, et se sont de fait rapprochées de l'architecture, donnant même naissance à des sculpteurs-architectes comme Eduardo Chillida, Per Kirkeby, André Bloc ou Richard Serra.

Réciproquement, avec l'apparition de nouveaux matériaux et techniques de construction, l'architecture a acquis une plus grande dimension sculpturale. Nombreux sont les architectes qui ont exalté l'aspect sculptural de leurs édifices tels que Frank Gehry ou Santiago Calatrava.

La sculpture et l'architecture n'ont jamais été aussi proches qu'à l'heure actuelle, conceptuellement et plastiquement. Ce rapprochement se manifeste par des similitudes en termes d'expériences visuelles et tactiles, ainsi qu'en termes d'expériences de l'espace et de l'atmosphère. Ces sensations

³ Voir Markus Brüderlin, *La place de la sculpture*, Rue Descartes, vol. 71, no. 1, 2011, p.36-52.

sont à l'origine d'un impact émotionnel et affectif sur le corps humain. Comme l'écrit Peter Zumthor : « *Chaque espace fonctionne comme un grand instrument.* »⁴

Néanmoins, le temps est souvent le grand oublié quand il s'agit d'examiner ce dialogue entre architecture et sculpture au XXI^e siècle. Par son double caractère pondérable et impondérable, le temps met pourtant en relief une relation étroite entre ces deux domaines de création. Alors, en quoi le temps est-il un paramètre favorisant la complicité entre sculpture et architecture ?

• **Le pondérable du temps : le vieillissement des matériaux**

Comme l'ont fait certains architectes du XXI^e siècle en intégrant la dimension temporelle dès la genèse/conception à l'instar de Peter Zumthor et Herzog & de Meuron, certains sculpteurs conçoivent également leurs œuvres en tenant compte du passage du temps. Nous pouvons ainsi citer les artistes du Land Art comme Michael Heizer avec ses œuvres monumentales inspirées de l'architecture précolombienne, Per Kirkeby avec ses sculptures en briques qui évoquent la ruine et l'abandon, Richard Serra avec ses sculptures en acier Corten qui intègrent la patine et les marques d'usure. Depuis que la sculpture occupe une place importante dans l'espace urbain et paysager, certains artistes considèrent qu'intégrer le passage du temps au concept est une condition nécessaire de leur travail. Par conséquent, la sculpture est devenue vivante, elle a quitté les espaces muséaux pour subir l'œuvre du temps et se transformer comme le font les bâtiments. À cet égard, l'œuvre de Chillida, *Peigne du vent (Peine del Viento)*, reste peut-être la plus significative en termes de vieillissement d'une sculpture, de lutte contre la pesanteur et d'exposition à l'érosion. Cette sculpture en acier Corten construite à Saint-Sébastien exprime un dynamisme spatial et interagit avec les forces de la nature⁵, mettant en exergue la pesanteur et les lois terrestres. Elle défie le vent et les fracas des vagues qui frappent violemment en hiver sur les rochers. Cette œuvre reflète une résistance continue, qui se produit et se reproduit à chaque instant, une résistance au temps qui passe, au vent et aux vagues. Elle vieillit, s'altère, s'érode et se transforme continuellement. Antonio Pizza commente que les sculptures de Chillida « *délimitent la place concrète de l'homme dans le monde, qui est lieu de frontière et d'horizons : constellation mystérieuse d'espace et de temps, force de gravité, matière et éléments* ». ⁶ De son côté, le poète espagnol José Ángel Valente décrit cette œuvre massive : « *Air : peigne à vent. Peigne qui peigne la racine ou la crinière invisible et humide du vent [...] Un vide généré par la poussée puissante de formes solides qui, paradoxalement, fait émerger l'intensité de l'impression.* »⁷

Cette œuvre nous montre à quel point la sculpture peut subir les forces de la nature de manière similaire à tout bâtiment, et donc faire du temps une composante plastique qui participe à transformer l'aspect de ses matériaux. Rappelons-nous que le défi de la pesanteur est également une

⁴ Peter Zumthor, *Atmosphères*, trad. Yves Rosset, Bâle : Birkhäuser Verlag, 2006, p.29.

⁵ Les sculptures monumentales de Chillida communiquent avec les forces de la nature. Elles obéissent aux lois terrestres. Outre la sculpture du « peigne du vent », la sculpture « éloge de l'horizon » de Chillida située sur une falaise à Gijón se transforme en une caisse de résonance par sa forme en courbe, absorbant le bruit du vent et ouvrant sur l'horizon à travers un cadrage qui met le regard du spectateur en lien direct avec le paysage.

⁶ Antonio Pizza, *Espagne : Architectures contemporaines*, Édition Actes Sud, 2009, p.26.

⁷ José Ángel Valente, *Rumor de límites*, in *Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutenberg, 2002, p.38.

Citation en espagnol: «Aire: peine del viento. Peine que peina la invisible y húmeda raíz o crin del viento [...] Vacío engendrado por el empuje poderoso de formas sólidas que, paradójicamente, hacen brotar de sí la intensidad de la presencia.»

expression d'un rapport au temps, car les deux sont liés comme nous l'explique Stéphane Gruet dans son ouvrage *L'œuvre et le temps, l'architecture, le temps, la ville*.⁸

Ainsi, l'œuvre de Chillida *Peigne du vent* rend donc hommage à l'architecture – bien qu'elle ne possède pas un vocabulaire architectural⁹ et qu'elle ne se parcourt pas – car la composante « temps » qu'elle manifeste par le vieillissement des matériaux et par l'expression de la pesanteur est intrinsèque à tout bâtiment, quel qu'il soit. C'est comme tel, que Paul Valéry définit « *l'édifice architectural [...] [qui] est à la fois un équilibre de matériaux par rapport à la gravitation, un ensemble statique visible [...] Celui qui compose un monument se représente d'abord la pesanteur.* »¹⁰

Dès lors, le temps n'est-il pas le matériau principal de ce tissage entre sculpture et architecture ?

La comparaison entre certaines sculptures de Kirkeby exposées à l'intérieur et d'autres dans des espaces extérieurs permet de comprendre cette idée.

En premier lieu, l'œuvre « Plan » de Kirkeby construite à Huesca en Espagne et sa sculpture à « Wanås Skulpturpark » communiquent avec la nature. Elles sont construites au milieu du paysage, sur un sol naturel, ce qui accélère leur altération, et elles sont donc exposées aux aléas météorologiques : la pluie, le vent, le soleil et l'humidité. Leur aspect se transforme constamment. La couleur de la brique se modifie, des salissures couvrent leurs surfaces en raison de l'action du vent et du jaillissement de l'eau de pluie, des mousses et des lichens se forment, une patine apparaît, les faces des briques s'émeussent et leurs arrêtes se polissent. Inversement, l'aspect de sa sculpture en brique exposée dans la Galerie Axel Vervoordt à Anvers est figé dans le temps. Cette œuvre est à l'abri des éléments extérieurs, les briques restent neuves, elles sont entretenues afin de conserver leur état d'origine. Le sol en béton est nettoyé régulièrement et les pas des visiteurs qui la parcourent sont effacés. Bien que ces œuvres possèdent un vocabulaire architectural et des caractéristiques esthétiques similaires avec le bâti – empilement de briques, ouvertures, espaces visitables, des prolongements et des connexions entre différents espaces –, les sculptures construites à l'extérieur sont plus fusionnelles de l'architecture en raison de leur rapport au temps.

Bien qu'une grande partie de l'architecture contemporaine ne prenne pas en compte le vieillissement et ne soit pas conçue pour vieillir¹¹, elle s'altère et se transforme avec le temps, cela est inéluctable. Tout est en perpétuel changement comme le veut l'adage d'Héraclite, le temps est donc une composante plastique fondamentale de toute architecture et de toute existence. Formes, couleurs, textures, espace, lumière, matériaux, etc. ne peuvent exister sans cette dimension temporelle, elle est une composante essentielle quand nous comparons l'architecture et la sculpture. Ainsi, les sculptures qui reprennent un vocabulaire architectural ou s'en inspirent ne doivent-elles pas intégrer la composante « temps » afin d'être réellement en connivence avec l'architecture ? Cela ne reviendrait-il pas à faire subir à ces sculptures les transformations du temps de manière identique à tout bâtiment ?

⁸ Stéphane Gruet, *L'œuvre et le temps, l'architecture, le temps, la ville*, Éditions Poiésis, 2013.

⁹ Chillida a créé des œuvres ayant un vocabulaire architectural et qui offrent une expérience spatiale du corps humain comme dans ses œuvres *Eloge de L'horizon*, *Monument à la tolérance à Séville*, ou dans son intervention sur la Plaza de los fueros.

¹⁰ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard-N.R.F, 1968, p.50-51.

¹¹ Voir Oliver Saleeby, *La plastique du vieillissement des matériaux dans l'architecture du XXe et XXIe siècle. Entre la quête d'immuable et l'attrait de l'altération*, thèse de doctorat, architecture, Université de Strasbourg, 2022.

Une sculpture qui se résignerait passivement au passage du temps se rapprocherait ainsi de l'architecture, car tout édifice est soumis aux lois tragiques de l'existence, à savoir la vieillesse et la mortalité. Cette observation laisse à penser qu'on ne peut légitimement parler de relation étroite entre sculpture et architecture que si les deux se ressemblent dans leur naissance, dans leur vieillissement et dans leur disparition.

- **L'impondérable du temps**

Ce constat des effets du temps, qui rapproche la sculpture et l'architecture, ouvre la réflexion sur la dimension impondérable du temps favorisant leur complicité. Cet article a pour objectif de montrer le rôle du temps comme interface entre ces deux actes de création, pas seulement d'un point de vue plastique et matériel, mais également dans une approche poétique et immatérielle : le temps peut être vu comme le fil conducteur partant du concept et reliant architecture et sculpture. En comparant la création *Narrow House* de Erwin Wurm et les travaux de Lara Almarcegui, notamment *The Rubble Mountain*, nous montrerons comment ces deux œuvres illustrent une connexion temporelle immatérielle entre architecture et sculpture. Dans ce cas, il ne s'agit donc pas du vieillissement des matériaux, mais plutôt d'une relation rétrospective et prospective entre architecture et sculpture. Wurm part de l'architecture pour créer sa sculpture. Il utilise des matériaux nouveaux comme le bois pour reproduire une maison qui a jadis existé, tandis que Almarcegui récupère des gravats d'architecture et les expose en tant que sculpture, une sorte de rappel de l'avenir de tout édifice par le biais de l'art, un *memento mori* archi-sculptural.

Il est nécessaire de présenter de façon détaillée chacune de ces deux œuvres. *Narrow House* est la copie d'une maison qui a existé dans le passé, celle de l'enfance d'Erwin Wurm. L'artiste autrichien a modifié et rétréci les espaces pour transmettre aux visiteurs le sentiment qu'il a éprouvé lors de son retour dans la maison de ses parents après ses années d'études, la retrouvant plus petite que ce qu'il imaginait. De plus, cette œuvre montre comment un être humain peut s'adapter à des moyens modestes et percevoir son cadre de vie pourtant simple comme épanouissant. Cette création qui mesure 18 mètres de long et 1,3 mètre de large est une sculpture dont la forme, les matériaux, les espaces et le concept sont issus de l'architecture. Parce qu'elle ne diffère de l'architecture ni dans sa plastique, ni dans son usage, cette œuvre nous interroge sur les limites entre le bâti et la sculpture, et sur leur connivence.

Pour Toni Negri, un artiste fait émerger de nouvelles réalités et invente de nouveaux mondes.¹² Autrement dit, pour faire œuvre, il faut inventer une nouvelle idée ou produire une nouvelle plastique. Dès lors, cela remet-il en cause la valeur artistique de cette sculpture qui copie une architecture ?

Wurm a écrasé les espaces de la maison, ce faisant, il a créé une sculpture. En d'autres termes, cette modification a été suffisante pour produire une nouvelle œuvre d'art, avec une nouvelle forme, et offrir de nouvelles expériences sensorielles. Cette transformation est l'origine principale de la transition entre la maison et la sculpture créée par l'artiste. Sans changement de dimensions, Erwin Wurm aurait reproduit à l'identique la maison de son enfance, c'est-à-dire une architecture qui

¹² Toni Negri, *Art et multitude*, Paris, Epel, 2005, p.79.

possède la même fonction et la même destinée. Toutefois, l'artiste autrichien a créé une nouvelle réalité inspirée d'une réalité antérieure et a juxtaposé des créations différentes appartenant à des temporalités diverses. Il a modifié la représentation d'une réalité révolue par la modification des dimensions de son œuvre, lui assignant une nouvelle destinée et une nouvelle signification, pour ainsi donner lieu à un art qui combine le réel et la fiction. Cet exemple montre le dialogue entre architecture et sculpture, et comment par le biais d'une simple modification esthétique fondée sur un concept qui se rapporte à une juxtaposition de temporalités différentes, une architecture peut devenir sculpture.

Par sa présence, et en copiant un bâtiment disparu, cette sculpture le ramène à la vie et raconte son histoire. Afin qu'une œuvre acquière une charge mémorielle, elle a besoin d'un vécu, d'un parcours dans le temps. Cependant, dès sa création, cette sculpture a immédiatement intégré les dimensions mémorielle et symbolique qui étaient présentes dans la maison disparue. Wurm a transmis ces énergies à l'œuvre nouvellement créée, l'érigeant ainsi, par cette opération esthétique, au rang d'objet historique renfermant des temporalités antérieures.

Pour Didi-Huberman, « *il ne faut pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres* »¹³. C'est ce que Erwin Wurm semble vouloir conférer à son œuvre : elle est conçue à la croisée de tous les temps, et c'est par le biais de cette juxtaposition de plusieurs couches de temporalités que la sculpture et l'architecture se confondent.

Cette idée est encore plus explicite dans l'œuvre de Lara Almarcegui *The Rubble Mountain*. Cette sculpture est une montagne de gravats construite au même endroit où se tenait une maison aujourd'hui démolie. L'artiste a passé un accord avec le démolisseur pour garder les matériaux dans cet espace vide afin d'empiler les décombres et de former cette montagne. Cette œuvre remplace donc le bâtiment disparu, en d'autres termes, la montagne de gravats est construite avec les mêmes matériaux que la maison et dans les mêmes quantités. Il s'agit alors de la même maison au point de vue quantitatif et matériel, mais sous une autre forme. Ces décombres matérialisent à la fois ce qui a disparu et ce qui reste après la disparition, c'est-à-dire le tas qui est devenu sculpture. La démolition n'est plus synonyme de fin : dans ce cas de figure, cet acte permet la transition de l'architecture à la sculpture. La montagne de gravats, qui est généralement synonyme de la mort, devient art, une sculpture, et comme le dit Joseph Beuys, « *l'art c'est la vie* », cette ruine renvoie paradoxalement à la vie, au « devenir », faisant échos aux écrits de Diderot, de Volney et Chateaubriand, qui voyaient la ruine du côté des vivants. Ces décombres ne sont donc pas exposés pour être contemplés en tant qu'une représentation de la fin, mais ils rappellent le projet d'origine, la maison, ils contiennent son énergie et sa mémoire, renouant avec les mots de Maurizio Balsamo sur la ruine qui, selon lui « *évoque, (...) le projet dont elle dérive, mais permet l'ouverture aux dynamiques internes au même projet, aux forces restées jusqu'alors inaperçues, occultées, inutilisées* ». ¹⁴

Cette œuvre est le bâti, pas en termes d'esthétique et de fonction, mais par une connexion spirituelle et poétique.

Pour le dire autrement, cette sculpture est un volume, une masse qui remplit un espace. Elle n'offre pas une découverte spatiale, contrairement à l'architecture. Elle ne se visite pas, ne se parcourt pas

¹³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 2000, p.43.

¹⁴ Maurizio Balsamo, *Ruines. Parcours de la destructivité*, *Topique*, vol. 91, no. 2, 2005, p.129-143.

comme *Narrow House*, ou comme les sculptures de Kirkeby en briques ou celles de Serra en acier Corten. De plus, elle ne possède pas de similitudes plastiques avec l'architecture, il s'agit d'un tas de forme pyramidale, plein de l'intérieur, sans vide ou percement. Bien que ce volume soit très éloigné de l'architecture d'un point de vue esthétique, spatial et fonctionnel, il renoue avec le bâti, car il est le bâti lui-même, mais sous une forme différente.

Dans cette œuvre, l'artiste a exalté la temporalité des matériaux, ces derniers font à la fois partie intégrante de l'œuvre d'origine, donc de la maison, et de l'œuvre créée, de la sculpture. Ses matériaux se comportent donc comme des éléments organiques à l'ensemble de l'œuvre dans toutes ses phases de transformation, ou si on peut le dire autrement, dans ses phases de transition entre architecture et sculpture.

Peut-être le point le plus fort de cette œuvre réside-t-il dans la réflexion qu'elle nous propose sur le devenir d'une architecture, et sur la manière dont une sculpture peut découler d'une architecture sans même ajouter ou retrancher aucun matériau. Cela mène à considérer la destinée qu'embrassent les matériaux et leurs potentialités esthétiques au sens développé par Henri Focillon dans *Vie des formes*.¹⁵

Par ailleurs, ces mêmes matériaux, qui ont servi pour construire la maison et qui sont devenus une sculpture par le biais de l'intervention de l'artiste, incarnent également le potentiel de redevenir architecture par le biais du recyclage. Ce sont des espaces « habitables » en latence, un peu à la manière des « gravats imaginaires » d'Anne de Nanteuil dans lesquels elle ajoute des textures neuves qui renvoient à des architectures, imaginaires ou existantes, amenant l'observateur à une réflexion autant sur le passé de ces destructions que sur leur avenir qu'annoncent les textures neuves.

• Conclusion

Ces deux sculptures, celles de Wurm et d'Almarcegui, ont en commun la notion de souvenirs : la sculpture au service de la mémoire de l'architecture. Ce concept est exprimé par le biais du geste artistique : Wurm se souvient de son enfance par la distorsion, alors que Almarcegui crée un tas de gravats pour rappeler un bâtiment démoli.

Dans ces deux œuvres fusionnelles de l'architecture, on peut parler *des* temps : le temps de la conception de l'œuvre d'origine (le bâtiment), celui de son exécution, de sa vie, de sa démolition, de sa nouvelle conception en tant que sculpture et de son élaboration, etc. Il s'agit d'une succession continue de temporalités différentes, toutes accumulées et formant le temps de l'œuvre, dont la nature profonde oscille entre architecture et sculpture.

Peut-être qu'une des leçons que délivrent ces exemples est que toute architecture recèle le potentiel d'être une sculpture, et que l'impondérable du temps peut tisser leur connexion.

La connivence architecture et sculpture ne se manifeste donc pas nécessairement à travers la plastique, mais peut également émerger par d'autres facteurs comme le temps. Ainsi, chaque bâtiment est susceptible de devenir sculpture, et inversement, s'il ne le révèle pas en termes d'esthétique, il le contient certainement dans sa structure interne.

¹⁵ Henri Focillon, *Vie des formes. Suivi de l'Éloge de la main*. Presses Universitaires de France, 2013.

Le pondérable du temps

L'impondérable du temps

Le vieillissement des matériaux



Per Kirkeby, Wanås, Suède, 1994

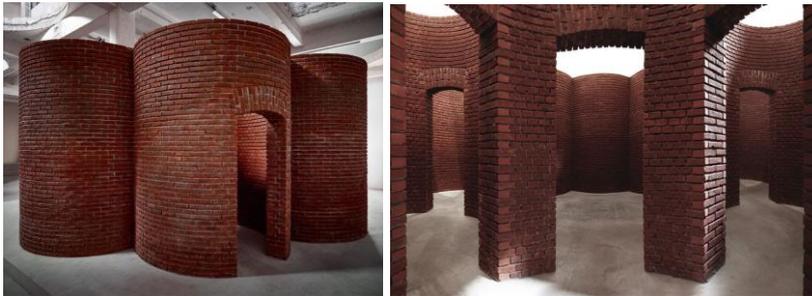


Erwin Wurm, Narrow house, Le Havre, France, 2019



Per Kirkeby, Plan, Hueska, Espagne, 2009

La préservation des matériaux contre le vieillissement



Per Kirkeby, Brick Sculptures, Axel Vervoordt Gallery, Anvers, Belgique, 2019-2022



Lara Almarcegui, The Rubble mountain, Sint-Truiden, Belgique, 2005

Oliver Saleeby (éd.), *planche iconographie, Sculpture-Architecture, Le temps comme interface entre architecture et sculpture*, 2023

• **Bibliographie sélective**

BALSAMO Maurizio, *Ruines. Parcours de la destructivité, Topique*, vol. 91, no. 2, 2005.

BRÜDERLIN Markus, *La place de la sculpture*, Rue Descartes, vol. 71, no. 1, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 2000.

FOCILLON Henri, *Vie des formes. Suivi de l'Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, 2013.

GRUET Stephane, *L'œuvre et le temps, l'architecture, le temps, la ville*, Éditions Poïésis, 2013.

NEGRI Toni, *Art et multitude*, Paris, Epel, 2005.

PIZZA Antonio, *Espagne : Architectures contemporaines*, Édition Actes Sud, 2009.

SALEEBY Oliver, *La plastique du vieillissement des matériaux dans l'architecture du XXe et XXIe siècle. Entre la quête d'immuable et l'attrait de l'altération*, thèse de doctorat, architecture, Université de Strasbourg, 2022.

VALENTE José Ángel, *Rumor de límites*, in *Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutenberg, 2002.

VALÉRY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard-N.R.F, 1968.

ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, trad. Yves Rosset, Bâle : Birkhäuser Verlag, 2006.

Geste architectural, geste artistique

Collaborer autour d'œuvres pérennes en contexte architectural dans le Grand Paris

- **Biographie**

Clara Ruestchmann est doctorante en anthropologie au LAP - Laboratoire d'anthropologie politique (UMR8177, CNRS-EHESS) sous contrat Cifre avec Atelier Martel.

- **Introduction**

Dans la continuité du dispositif du 1% artistique (1951), les programmes visant à intégrer des artistes aux projets architecturaux se sont multipliés dans les dernières années en France, et ils sont particulièrement prolifiques sur le territoire francilien : charte 1 immeuble, 1 œuvre du ministère de la culture et de la Fédération des promoteurs immobiliers (2015), tandems artistes-architectes du Grand Paris Express (2014), ou plus anciennement les Nouveaux Commanditaires (1991). L'émergence de ces programmes reflète une volonté d'intégrer des œuvres, notamment sculpturales, plus en amont dans le processus de création des bâtiments, et ce afin d'éviter l'effet « pièce rapportée », grande critique faite au 1% artistique par de nombreux artistes et architectes. Plus précisément sur le territoire francilien, et notamment depuis la loi de 2010 relative au Grand Paris, les concours architecturaux et appels à projets (tel les IMGP – Inventons la Métropole du Grand Paris) sont de plus en plus nombreux à stipuler explicitement dans les cahiers des charges l'intégration d'une dimension artistique au projet architectural. Ces commandes interviennent dans un contexte de métropolisation avec l'arrivée d'événements de grande ampleur comme les Jeux olympiques et paralympiques de 2024, et de nouveaux réseaux comme celui des gares du Grand Paris Express (Société du Grand Paris), qui génèrent d'importants projets d'aménagement et de création d'infrastructures. Elles s'inscrivent, en outre, dans une logique concurrentielle entre les villes mondiales où l'art et la culture sont mobilisés comme moyens de différenciation et d'attractivité, en tant qu'indicateurs d'innovation et de créativité¹⁶.

Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'une thèse cifre en anthropologie, réalisée au sein de l'agence d'architecture Atelier Martel. Elle s'appuie sur un terrain ethnographique en cours, conduit dans le Grand Paris auprès d'agences d'architectures et d'artistes amené-es à collaborer autour de la réalisation d'œuvres d'art pérennes, fusionnelles de l'architecture. Si le dessin architectural peut en lui-même être considéré comme une activité artistique, je ferai ici le choix de dissocier ces deux gestes afin d'aborder la manière dont architectes et artistes, en tant que professionnel·les issu·es de formations et de champs disciplinaires distincts, composent avec le geste de l'autre.

¹⁶ Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

• **Constituer une équipe interdisciplinaire**

Dans ce contexte de multiplication des programmes et des commandes, les architectes ont de plus en plus souvent l'obligation d'intégrer à leur équipe des artistes pour concevoir une œuvre d'art au sein de leur projet architectural¹⁷. Les maîtrises d'œuvres cherchent alors à s'entourer des bons professionnels, à trouver le « bon » artiste. La constitution de ces équipes interdisciplinaires se fait parfois dès la phase concours, mais elle a le plus souvent lieu en phase Avant-Projet (APS/APD) voire lors du dépôt du Permis de Construire (PC) ou du Projet (PRO). Selon la temporalité adoptée, le statut de l'artiste s'en trouve modifié : il ou elle peut être considéré-e comme un-e co-traitant-e ou un-e sous-traitant-e, et faire partie intégrante ou non de l'équipe de maîtrise d'œuvre. Sur les projets de collaborations observés, la marge de manœuvre des artistes semble en grande partie dépendre de cette temporalité d'inclusion au sein des équipes projet. À titre d'exemple, l'intégration d'un artiste dès la phase concours a permis à ce dernier de proposer une intervention artistique en toiture qui a pu être intégrée à la maquette du projet architectural et donc faire partie intégrante du rendu de concours (figure 1). Cette temporalité d'inclusion, dès la phase de constitution de l'équipe, joue ainsi un rôle majeur qui permet à la maîtrise d'œuvre de penser dès l'origine le projet d'œuvre et de l'intégrer pleinement aux documents techniques et matériels transmis pour le concours.

¹⁷ *1 immeuble, 1 œuvre : 2015-2020*, Alexia Guggémos et Emmanuelle Blanc (éd.), Paris, In fine, 2020.



Figure 1 – Maquette rendue pour un concours intégrant la proposition d'un artiste (Kuestschmann, septembre 2022)

Or, dans un contexte où la constitution des équipes doit se faire rapidement, du fait des calendriers particulièrement contraints de la commande, les artistes sélectionné-es sur les ouvrages grands-parisiens semblent nombreux-euses à entretenir une relation personnelle avec les architectes en amont de leur sélection. En effet, comme dans la plupart des relations professionnelles, la création d'un lien de confiance entre un-e architecte et un-e artiste amène souvent la maîtrise d'œuvre à solliciter plusieurs fois les mêmes artistes avec qui elle aura défini des périmètres d'intervention et avec qui elle sait que la collaboration fonctionne *a priori*. Cela rejoint une logique professionnelle de fonctionnement par projet fréquente dans les milieux de l'architecture et dans les mondes de l'art¹⁸, où les professionnel-les se rassemblent autour de projets à la temporalité plus ou moins longue, et sont amené-es à retravailler ensemble si la collaboration a été perçue comme fonctionnelle et réussie¹⁹. Les artistes sont ainsi souvent présélectionné-es sur la base de relations personnelles (amicales, voire conjugales²⁰) par les architectes, ce qui évoque un fonctionnement de cooptation par parrainage²¹. De surcroît, la présupposition d'une relation indispensable de proximité et de connivence entre artiste et architecte semble être une forme d'attendu partagé aussi bien par les architectes, les artistes que les acteurs qui gravitent autour du duo ; à cet égard, la métaphore de

¹⁸ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1982].

¹⁹ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2014. Olivier Chadoin, *Sociologie de l'architecture et des architectes*, Marseille, Parenthèses, 2021.

²⁰ Isabelle Genyk, Isabelle Saint-Martin et Magali Uhl. *L'association artiste/architecte à l'épreuve de l'hôpital laïque : Nouvelles conceptions religieuses et funéraires dans des réalisations artistiques contemporaines*, rapport de recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais et Laboratoire Architecture Culture Société (ACS), 2005, p.85.

²¹ Marie-Pierre Gibert et Anne Monjaret. *Anthropologie du travail*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p.45.

l'union familiale revient fréquemment dans les discours observés, avec l'idée d'un « mariage » entre l'architecte et l'artiste :

On fait assez souvent la métaphore du mariage et c'est un peu comme si y avait une forme d'union entre l'artiste et l'architecte et comme si [le/la directeur-ice artistique] était un faiseur de couples on va dire, de couples de travail autour d'une œuvre d'art. (entretien, responsable de projets culturels, janvier 2022).

Dans les cas où l'artiste ne provient pas directement du réseau personnel des architectes, une logique alternative se met en place dans les projets observés. Le choix de l'artiste semble, dans ces cas-là, se faire dans une logique que Pierre-Michel Menger qualifie « d'appariement sélectif » entre des professionnel·les qui « s'associent sélectivement, par niveau de qualité ou de réputation »²². Les architectes gagnent ainsi à être associé·es avec des artistes disposant d'un statut et d'une réputation au moins égale à la leur et, si possible, plus élevée. Ces appariements ont pour objectif de leur ouvrir les portes de nouveaux réseaux, et de les valoriser, notamment médiatiquement, par l'entremise de l'œuvre et de la notoriété de l'artiste. Ainsi, le moment du choix de l'artiste apparaît central et, comme me l'explique un intermédiaire culturel (ici un « conseiller culturel ») sollicité par une maîtrise d'œuvre pour l'accompagner dans sa sélection d'un·e artiste contemporain·e :

Moi ce que je veux vérifier surtout, dans les artistes que je présente, c'est de savoir s'ils sont capables de fabriquer ce qu'ils ont raconté. Est-ce qu'ils ont déjà fait ce type de réalisation et si oui qu'ils me les montrent pour que je vérifie [...] on va plutôt comprendre la problématique du maître d'ouvrage et sa commande et après on va aller trouver le bon artiste pour y répondre. (entretien, intermédiaire culturel, novembre 2022)

Outre la logique de réseau précédemment évoquée, il s'agit donc également de vérifier que l'artiste est « compétent·e » avant d'opérer une sélection définitive et d'entamer la collaboration ; la compétence étant ici comprise dans le sens d'une capacité à produire matériellement l'œuvre, ou du moins à en suivre le processus de production jusqu'à sa réalisation définitive par un tiers (souvent une entreprise générale du bâtiment, parfois une entreprise spécialisée).

• La rencontre de mondes professionnels distincts

En travaillant au contact à la fois du monde construit (architectes, maîtrises d'ouvrage, entreprises, etc.) et des mondes de l'art, mon ethnographie se situe à la jonction de deux mondes professionnels distincts. S'ils sont amenés à se rencontrer disciplinairement, professionnellement ils présentent des *éthos* professionnels distincts, donc des logiques et des modes de fonctionnement différents qui peuvent engendrer des problèmes de compréhension des temporalités, des malentendus et des ambiguïtés quant aux rôles des différentes parties prenantes au projet de collaboration art/architecture²³.

²² Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, p.42.

²³ Thierry Maeder, *Terrain critique. Des nouveaux usages de l'art en urbanisme*, Lavis, Métis Presses, 2022, p.151.

Tout d'abord, au sein du monde professionnel de la construction, l'architecte dispose d'une position centrale au carrefour de l'ensemble des professions : il ou elle coordonne le projet et en maîtrise les codes, les normes et les conventions. Cette position en tant qu'acteur pivot, parfois associé à la figure du « chef d'orchestre »²⁴ n'est certes pas spécifique à l'organisation du travail autour d'une œuvre plastique mais n'en demeure pas moins centrale pour la relation de travail engagée avec un-e artiste. L'architecte accompagne alors l'artiste, de la conception jusqu'à la réalisation de l'œuvre, et lui transmet les éléments nécessaires à la bonne compréhension du contexte architectural. Cette photographie (figure 2) de l'artiste sur chantier aux côtés de l'architecte illustre ce travail collaboratif : ici le duo vérifie une empreinte béton destinée à accueillir l'œuvre définitive, qui sera par la suite encadrée dans cet emplacement dédié. L'artiste est ainsi accompagné par l'architecte tout au long du processus de conception et de réalisation de l'œuvre.



Figure 2 – L'artiste travaillant avec les architectes sur l'empreinte béton de son œuvre à Saint-Ouen (Ruestchmann, février 2022)

Or, si le monde de l'architecture est clairement associé à un univers professionnel, ce n'est pas toujours le cas des mondes de l'art qui semblent parfois en être mis à l'écart, ici par les professionnels de la construction (architectes, maîtres d'ouvrages, entreprises), et ce du fait qu'en contexte architectural l'art dispose d'une position périphérique à l'activité cardinale qui est celle de la construction d'un bâtiment. L'art peut ainsi être considéré par certain-es professionnel-les tel une forme d'ornement, complémentaire mais non indispensable et, dans ce contexte, l'artiste est parfois assez peu considéré-e comme un-e travailleur-euse par le monde construit. Comme l'écrit Pierre-

²⁴ Genyk, Saint-Martin et Uhl, op. cit, p.113.

Michel Menger, l'activité artistique peut-être associée à une forme « d'improductivité, qui s'apparente davantage au jeu qu'au travail »²⁵. Ainsi, lors de mes visites sur chantier notamment, je remarque qu'il semble exister une image de ce que serait un « véritable » artiste qui revêtirait les attributs d'un personnage excentrique supposément affranchi des normes et disposant donc d'une position à part qui lui serait conférée par son statut de créateur·ice. L'artiste est alors perçu·e comme décalé·e dans ce contexte de travail, comme en témoignent le vocabulaire d'excentricité et d'amusement employé à leur égard : ils et elles seraient « perché-es » et « dans leur monde », ou encore « il a dû bien s'amuser » (journal de terrain, 2022).

Travailler ensemble implique ainsi, aussi bien pour l'artiste que pour l'architecte, de comprendre le vocabulaire et les logiques d'actions de l'autre monde professionnel : pour les artistes il s'agit de comprendre les temporalités, le vocabulaire et les normes de la construction, et pour les architectes celles de l'art contemporain. Lors des réunions, j'assiste ainsi fréquemment à des incompréhensions des deux parties, notamment en début de collaboration, ce qui semble caractériser un temps d'adaptation nécessaire, comme en témoigne l'extrait de journal de terrain suivant :

Au cours de la réunion l'artiste intervient à plusieurs reprises pour faire part de ses incompréhensions, quant au vocabulaire employé, au calendrier, à l'emplacement évoqué par l'architecte ou à la lecture du plan présenté devant nous : "la poutre, c'est la bande verte dont tu parles ?", je n'arrive pas à comprendre là, c'est quoi APS ? ", "je suis perdu de nouveau, de quoi vous parlez là ?". (Journal de terrain, juillet 2022)

Marie-Pierre Gibert et Anne Monjaret parlent à cet égard d'un « parler-métier »²⁶ qui dépasse la bonne compréhension du vocabulaire et qui recoupe aussi les usages courants qui leur sont associés, et notamment la gestion des priorités et les logiques d'actions spécifiques au contexte professionnel. C'est donc cet ensemble de codes qu'artistes et architectes cherchent à se transmettre au cours de ces collaborations. Plusieurs structures, agences d'architectures, maîtres d'ouvrages et entreprises, font ainsi appel à des professionnel·les extérieur·es pour les accompagner dans la formulation de méthodes de travail ou de fiches de collaborations afin de formaliser ces questionnements, de faciliter la transmission des informations et de définir les rôles de chacun·e²⁷.

²⁵ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, p.7.

²⁶ Gibert et Monjaret, op. cit.

²⁷ Marc Frochaux et Thierry Maeder. « L'art comme méthode », *Espazium*, octobre 2022.

• Créer ensemble : un *continuum* entre contrôle et sérendipité

Si certain-es architectes se montrent particulièrement réticent-es à l'intégration d'artistes dans leur projet et développent des stratégies pour contrôler et circonscrire leur intervention (notamment dans le cas d'une obligation de collaboration qui émane de la maîtrise d'ouvrage), d'autres accueillent avec enthousiasme des artistes dans une optique d'expérimentation, voire d'hybridation de leur propre dessin. Un *continuum* semble alors se dessiner au sein de ces collaborations, entre un besoin de mainmise sur le projet de l'artiste et une forme de lâcher prise et d'expérimentation caractérisée par l'acceptation d'une certaine incertitude de résultats.

Certain-es architectes semblent en effet réticent-es à l'idée de laisser une marge de manœuvre à un-e artiste, parfois parce qu'ils et elles se considèrent comme artistes, parfois car ils et elles s'inquiètent de ce que l'intervention peut faire à la cohérence de leur projet. Plusieurs architectes rencontré-es évoquent alors la peur d'une saturation sensorielle, et principalement visuelle, face à un trop grand nombre d'écritures distinctes. Une inquiétude récurrente semble donc être celle de voir le geste architectural et son tracé disparaître ou se confondre au milieu des autres écritures constitutives du bâtiment final :

Parfois je me dis, entre le designer qui design tous les objets, nous architectes avec notre volonté de fabriquer l'écrin global du bâtiment, l'artiste qui conçoit une œuvre en plus de tout ça... ça fait beaucoup ! Et du coup, quelle est la cohérence ? Parfois ça me fait un peu peur. Nous on a la prétention de croire que l'architecture va homogénéiser un peu l'ensemble et transcender les différences entre tout ça, mais quand on ajoute un artiste, ça fait quand même beaucoup d'écritures différentes... (entretien, architecte, février 2023).

Ces architectes mettent alors en place des stratégies, des manières de restreindre l'intervention en attribuant par exemple de manière arbitraire un emplacement, ou en contraignant les matériaux et même parfois la thématique de l'œuvre. Comme me le partagent plusieurs architectes à propos de leurs pairs : « Lui c'est le genre d'architecte qui a des idées préconçues sur les choses et qui voudra pas laisser faire sans contrôler, par peur que ça modifie son dessin et son intention architecturale » (entretien, architecte, novembre 2022) ou encore « l'archi il a des envies, il fait son bâtiment et il a pas forcément envie qu'on touche à sa façade ou à son sol... » (entretien, architecte, octobre 2022). L'inquiétude de perdre la main sur un aspect du projet semble être corrélée à celle de se voir retirer une prérogative professionnelle, ici celle du dessin architectural ; comme le rappellent les sociologues Elsa Vivant, Nadia Arab et Burcu Özdirlık dans un ouvrage sur l'intervention artistique en urbanisme, ces collaborations professionnelles peuvent « éveiller des réactions de résistance de la part des professionnels lorsque ce brouillage des rôles met en cause leur fonction et/ou leurs compétences »²⁸. La réticence de certain-es architectes est donc ici en partie liée à l'inquiétude d'une superposition des zones d'expertises professionnelles dont les prérogatives, les espaces réservés à chacun et leurs frontières demeurent floues.

À l'inverse, d'autres architectes évoquent le souhait laisser place à la sérendipité, en se laissant surprendre par la proposition plastique d'un-e artiste :

²⁸ Nadia Arab, Nadia, Burcu Özdirlık et Elsa Vivant. *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p.128.

“Nous on essaye de contrôler le moins possible la proposition artistique”, m’explique l’architecte, “on veut laisser une vraie marge de manœuvre et une vraie liberté à l’artiste [...] laisser les choses imprévues arriver c’est une perte de contrôle nécessaire pour aboutir à une collaboration artistique réussie”. (journal de terrain, avril 2022)

Là t’as l’univers complet d’un artiste qui vient te bousculer dans ta façon de faire de l’architecture, et ça c’est vraiment riche [...]. En architecture, on n’est jamais aussi bon que quand on a des contraintes, alors connaître les contraintes d’un projet artistique dès le début, c’est stimulant et ça me semble être la meilleure façon de mener à bien ces collaborations (entretien, architecte, février 2023)

Ces extraits témoignent d’une envie claire de la part de certain-es professionnel·les de l’architecture de se saisir de l’obligation d’intégrer une œuvre pour expérimenter, voire hybrider, leur projet d’origine. La contrainte est alors mobilisée comme ressource, tel un moyen de questionner, d’enrichir ou d’infléchir le dessin architectural, d’autant plus dans le cas d’œuvres fusionnelles. L’idée d’enrichir la pratique architecturale par l’intervention artistique et de questionner la frontière entre ces zones d’expertises semble être moteur pour un certain nombre d’architectes rencontré·es qui y voient, entre autres, une façon de questionner leurs méthodes de travail et de repenser leur rapport à certaines normes et contraintes à la lumière des questionnements que peuvent générer l’œuvre plastique ou sculpturale. Cette démarche d’expérimentation partagée donne de nouveau à la question de la temporalité une place centrale ; les architectes rencontré·es sont ainsi nombreux·euses à insister sur l’importance d’intégrer les artistes le plus en amont possible au projet architectural. Parfois long et itératif, ce processus de co-conception fait de remaniements successifs peut finalement transformer le statut de l’artiste : en contribuant activement à des réflexions habituellement attribuées aux professionnels de l’architecture²⁹, l’artiste acquière ainsi pleinement un statut de professionnel·le au sein du projet architectural.

Ainsi, dans un contexte de métropolisation, les commandes art/architecture tendent à se multiplier dans le Grand Paris, notamment à l’annonce de grands évènements comme les Jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024 ou l’ouverture d’un nouveau réseau de transports visant à susciter, entre autres, attractivité et tourisme. Cette multiplication des commandes génère, dès lors, des questionnements pour les professionnel·les de l’art et de l’architecture observé·es au cours de l’ethnographie ; les agences et les artistes cherchent en effet à se structurer, à développer des méthodes de travail, et n’hésitent pas à mobiliser leur réseau personnel, voire familiale, pour constituer leurs équipes et mener à bien le projet de collaboration commandé. Avec plus ou moins de contrôle et d’aisance, geste architectural et geste artistique sont alors amenés à dialoguer et à s’ajuster, le temps de la collaboration.

²⁹ Ibid., p.75.

- **Bibliographie sélective**

ARAB Nadia, ÖZDIRLIK Burcu et VIVANT Elsa. *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1982].

CHADOIN Olivier, *Sociologie de l'architecture et des architectes*, Marseille, Parenthèses, 2021.

FROCHAUX Marc et MAEDER Thierry. « L'art comme méthode », *Espazium*, octobre 2022.

GENYK Isabelle, SAINT-MARTIN Isabelle et UHL Magali. *L'association artiste/architecte à l'épreuve de l'hôpital laïque : Nouvelles conceptions religieuses et funéraires dans des réalisations artistiques contemporaines*, rapport de recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais et Laboratoire Architecture Culture Société (ACS), 2005.

GIBERT Marie-Pierre et MONJARET Anne. *Anthropologie du travail*, Malakoff, Armand Colin, 2021.

GUGGEMOS Alexia et BLANC Emmanuelle (éd.). *1 immeuble, 1 œuvre : 2015-2020*, Paris, In fine, 2020.

MAEDER Thierry, *Terrain critique. Des nouveaux usages de l'art en urbanisme*, Lavis, Métis Presses, 2022.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

VIVANT Elsa, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

De la possibilité pour l'architecture d'être un art

Prolégomènes à une histoire de l'objet architectural artistique libérateur

Marc Brabant – (AUSser - CNRS UMR 3329)

• **Biographie**

Marc Brabant est architecte et urbaniste praticien de culture franco-allemande. Après avoir participé aux travaux de nombreuses agences dont celle de Bruno Fortier, il a dirigé l'agence d'architecture de Massimiliano Fuksas et dirige actuellement celle de Charles-Henri Tachon.

Il achève actuellement une thèse à dominante philosophique à l'école Normale Supérieure sous la direction de Jac Fol : L'architecte en Arcadie, invention de l'architecture intransitive pour la modernité de l'individualisme radical.

• **Modernité**

Pour introduction, risquons la caricature de notre situation métaphysique moderne :

*Au détour de quelque coin de l'univers inondé des feux d'innombrables systèmes solaires, écrit Nietzsche dans son œuvre Vérité et mensonge au sens extra-moral, il y eut un jour une planète sur laquelle des animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'« histoire universelle », mais ce ne fut cependant qu'une minute. Après quelques soupirs de la nature, la planète se congela et les animaux intelligents n'eurent plus qu'à mourir.*³⁰

Cette courte et cruelle fiction coupe court à toute possibilité téléologique et reflète la condition désenchantée moderne. Kant³¹ plus d'un siècle plus tôt, puis Lyotard³² bien plus tard, produisirent des fictions similaires. Comme s'en moque Douglas Adams de façon toute semblable, l'animal humain est devenu au sein de l'univers objet dérisoire³³. L'actuelle inquiétude quant à la possibilité de survie liée à la destruction de notre monde nous indique bel et bien qu'il n'a pas nécessairement une finalité et n'a aucunement été conçu avec la préméditation de nous servir. Nous ne sommes vraisemblablement rien d'autre qu'un accident temporaire de la vie sur terre et nous n'avons plus aucun recours contre le doute quant au sens de notre existence.

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), Gallimard, Paris, 2009, p. 7.

³¹ Emmanuel Kant, *Histoire générale de la nature et théorie du ciel* (1755), Vrin, Paris, 1984.

³² Jean-François Lyotard, *Une fable postmoderne*, in : *Moralités postmodernes* (1993), Galilée, Paris, 1993.

³³ Douglas Adams, *The hitchhiker's guide to the galaxy*, 1979. Voir notamment les toutes premières pages de l'introduction.

Les trois derniers siècles en mettant fin aux arbitraires d'Ancien Régime virent émerger la civilisation individualiste démocratique et libérale qui fit aboutir les idées de toute puissance humaine, de raison et de liberté et chacun chercha sa légitimité et sa définition ailleurs que dans le groupe social ou la religion.

La contrepartie en fut la perte de l'idée d'un ordre préétabli et de la perfection du monde ainsi que la disparition de l'évidence de Dieu. L'individu libre se retrouva orphelin et abandonné à la responsabilité de lui-même sous le ciel étoilé, livré à un combat contre l'insignifiance et la dérégulation, livré aussi au risque de l'aveuglement ou de l'abandon de sa propre conscience.

La modernité peut se définir par cette lourde tâche de devoir refonder par la pensée libérée non seulement un ordre social humain centré sur l'individu mais aussi pour chacun la possibilité du sens de l'existence sans recours en un au-delà.

La nouvelle civilisation mit ses espérances dans le bien-être matériel, certes, mais également de façon sous-jacente et structurelle dans la transcendance par l'art et la poésie. Elle se préoccupa de sensibilité, inventa le sublime et l'esthétique laquelle constitua, elle aussi, une révolution et cela toucha tout particulièrement l'architecture et les conditions sous lesquelles elle est susceptible d'être un art.

• Le rejet de l'architecture et de l'art

De ce majeur changement d'époque, les idylles arcadiennes constituent un important cadre spirituel. Ces fictions politiques prospectives nées au siècle des Lumières se distinguent des utopies par leur caractère asocial et anti-urbain. La *Bétique* dans le *Télémaque* de Fénelon (1699), *Les Alpes* d'Albrecht von Haller (1732), *La lettre à d'Alembert* de Rousseau (1758) ou *Le miroir doré* de Christophe Martin Wieland (1795), pour ne citer que les «best-seller» d'alors ont en commun la proposition d'une libre cohabitation des individus au sein de la nature. Elles proposent l'établissement de communautés non urbaines disséminées dans de vastes paysages sauvages. Les entités familiales y habitent des maisons qu'elles ont construites elles-mêmes pour elles-mêmes.

Ces récits ont ceci de remarquables que tous rejettent non seulement l'idée d'autorité et de pouvoir liberticide, cela va de soi, mais en même temps, c'est là ce qui nous intéresse, systématiquement l'architecture et l'architecte.

Curieusement toutes les maisons de ces idylles prétendent néanmoins à la beauté...

• Qu'est-ce que l'architecture ?

Ces récits affirment donc qu'une construction, si belle soit-elle, n'est pas nécessairement architecture et que la nature de celle-ci pose, dans le cadre idéal arcadien, problème *a priori* ; en quoi, alors, se caractérise l'architecture ?

Pour simplifier, je propose comme point de départ le truisme suivant : l'architecture est une construction qui réclame un architecte. La légitimité de ce dernier ne s'établit évidemment par sur un titre mais sur sa nécessité, c'est à dire sur une compétence et une science spécifique : il organise

et planifie, rassemble des spécialistes divers et ordonne. Le bâtiment est alors une réalisation complexe et collective. Laquelle réalise de ce fait en même temps l'expression matérielle et la représentation du contrat social qui l'a rendu possible. Elle raconte l'autorité, l'ordre, le pouvoir et la richesse, elle exprime de façon monumentale et pérenne les valeurs partagées et les règles de vie commune. Elle constitue en cela un langage commun d'autant plus contraignant que le système social est complexe. En résumé, l'architecture se différencie de la simple construction par sa capacité à donner corps à une idéologie.

Au XVIII^{ème} siècle, l'architecture qui est rejetée d'Arcadie est l'architecture classique des ordres et de l'ordre, celle qui, depuis l'antiquité, par la rhétorique et la symbolique, par des règles de hiérarchies et de gradations attribuée à chaque chose et à chacun sa place au sein d'une totalité organisée. La gradation de richesse et de noblesse de la colonne, qu'ont codifiée les académies successives, en est un exemple.

Tandis que le Gouvernement et les Lois pourvoient à la sûreté et au bien-être des hommes assemblés ; résume Rousseau en 1750, les sciences, les Lettres et les Arts, moins despotiques et plus puissants peut-être, étendent des guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer dont ils sont chargés, étouffent en eux le sentiment de cette liberté originelle pour laquelle ils semblaient être nés³⁴. Au nom de la liberté, affirme Rousseau, l'art doit être condamné et rejeté.

• L'architecture en tant qu'idéologie

Au XXI^{ème} siècle, dans ce conflit fondamental entre l'exigence individuelle de liberté et la nécessaire organisation sociale qui réclame un langage commun, malgré les bouleversements politiques qui eurent lieu, la définition de l'architecture en tant que matérialisation d'un système de valeurs sociétales établies, c'est à dire à la fois imposées et partagées reste pertinent. Dans le meilleur des cas elle est l'expression de moralités permettant une vie commune apaisée et enthousiasmante fédérant des idées émancipatrices et porteuses d'espérance.

Aujourd'hui, elle est essentiellement l'expression de négociations fondées sur l'assujettissement à des systèmes de logiques organisationnels technocratiques normatifs et économiques particulièrement contraignants, aliénants et liberticides. Jamais sans doute il n'y eut, avant la notre, de civilisation aussi fondamentalement basée sur le contrôle et la soumission aux règles. L'architecture subit, exprime et participe, pour l'essentiel, au système industriel de la construction ; les objets à la production desquels elle contribue, sont extrêmement définis avant même que les maîtres d'œuvres puissent exprimer leur habileté à jongler avec les contraintes au sein d'un jeu très défini. Sa libre inventivité n'est en réalité que peu souhaitée. L'architecture collabore dans les faits au maintien d'un système sociétal dont nous percevons de plus en plus les effets délétères, aux

³⁴ Jean-Jacques Rousseau , *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Garnier Flammarion, Paris,1971, p. 38.

conséquences, écologiquement et socialement insoutenables. Elle participe pour l'essentiel à la production d'un état de résignation et de soumission plutôt que d'espérance³⁵.

• La réinvention de l'art

En cela la crise civilisationnelle actuelle présente une attente désespérée de changements profonds et véritables très similaire à celle du XVIII^{ème} siècle. La piste alors initiée sur l'art, le beau et la transcendance reste pour aujourd'hui une voie fertile. La philosophie permet, par étapes, de dépasser l'inadéquation dénoncée par Rousseau et redéfinit complètement le statut de la beauté qui de conventionnelle se recentra au contraire sur la singularité de la personne.

Les réflexions qui allèrent à travers le siècle de Burke à Montesquieu, inventèrent l'esthétique dont Baumgarten créa le néologisme en 1735³⁶. Ces pensées délogèrent par degrés le beau de l'objet pour le reporter sur l'individu et dans sa sensibilité. Simultanément, le sublime constitua par la provocation des sens, un rappel dramatique de la condition humaine éphémère au sein d'un univers dont l'échelle et la complexité lui seront pour toujours infiniment inaccessible.

Sur la base de l'affirmation de l'importance du beau et de l'art libéré, une deuxième vague de réflexions chercha ensuite à bâtir une théorie esthétique plus systématique. Karl Philipp Moritz notamment, instaura vers la fin du siècle, l'idée de l'œuvre autonome et introduisit le concept d'*achevé en soi*³⁷ que l'on peut considérer comme l'acte de naissance de l'art intransitif. L'œuvre n'est plus alors une négociation au sein d'un système de conventions ; elle doit dorénavant pouvoir exister au contraire sans référence extérieure à elle-même. Libérée, elle se donne pour objectif d'instaurer un lien direct entre chacun et un pressentiment d'ordre cosmique.

Dans l'élan quasi-mystique du pré-romantisme et dans un total renversement l'individu par sa capacité à y voir une perfection devient la justification de l'univers et y trouve dans ce rôle, le sens de sa propre existence.

Plastiquement, Moritz définit pour l'architecture un certain nombre d'exigences qui permettent d'identifier ce nouvel objet artistique : il le réclame compact, monolithique, austère, mystérieux et introvertis et malgré tout expressif. Il le souhaite aussi et surtout microcosme complexe et infini.

³⁵ Encart: *Il arrive très rarement que je rencontre l'architecture*, écrit Ettore Sottsass (Photos par la fenêtre, Domus, 2003-2006), très souvent, c'est l'industrie en bâtiment que je rencontre, avec des millions de mètres cubes de pièces identiques, avec une porte et une fenêtre, entassées les unes sur les autres jusqu'à quatre-vingt mètres de haut, et parfois cent, et parfois cent cinquante. Je ne sais pas trop. Ces montagnes de pièces identiques m'impressionnent beaucoup parce qu'il me semble qu'elles sont conçues sans grande pitié pour les gens qui doivent les gravir. Parfois, je rencontre des sculptures énormes, un peu comme celles d'Antoine Pevsner, mais vraiment énormes, hautes comme des maisons, et il m'arrive aussi de rencontrer des œuvres acrobatiques du génie civil. Voilà comment on les appelle. Il arrive très rarement que je rencontre l'architecture, celle qui essaie d'envelopper soigneusement mon corps et mon âme si fragile.

³⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème* (1735) et *Esthétique* (1750 - 1758).

³⁷ Karl Philipp Moritz, *Über den Begriff des in sich Vollendeten*, 1785.

• Kant

Il faudra attendre Kant néanmoins pour parachever la libération complète de l'art et lui donner les bases solides pour la modernité qui est la notre.

Dans la *Critique de la faculté de juger*³⁸, il lie à la même réflexion sur le beau et l'art les questions de téléologie qui concernent directement la quête de sens existentiel individuel. Sa pensée repose sur ce qu'il appelle lui-même une révolution Copernicienne³⁹ : avant, les humains étaient témoins d'un univers essentiellement ordonné, harmonieux et bon, chargé de sens ; le cosmos se préoccupait d'eux. Seule la limitation qui leur est spécifique, pensait-on, empêchait les humains de saisir parfaitement cette perfection dans sa totalité ; il appartenait aux sciences de la révéler. Maintenant dit Kant, s'affirmant majeurs et rationnels, les mortels se retrouvent abandonnés au sein d'un amas de matière et d'énergie dont il leur faut prendre la responsabilité de sens pour qualifier les choses alors qu'elles n'ont *a priori* aucune finalité. Le beau réside alors précisément en ce sentiment de plaisir découlant de la perception confuse et créative de la possibilité d'ordre de l'univers et de sens de l'existence dans le monde.

Il s'agit là, dit Kant, d'un besoin humain à la fois subjectif et vital.

L'esthétique serait alors le moteur de notre vitalité spirituelle. *Ce avec quoi l'imagination peut jouer naïvement et suivant la finalité, écrit Kant, est pour nous toujours nouveau, et l'on ne se lasse pas de le regarder*⁴⁰. De fait, par un jugement de réflexion⁴¹, le beau entraîne directement un sentiment d'épanouissement de la vie⁴².

Ayant défini ainsi l'essentiel du beau, la *Critique de la faculté de juger*, cherche ensuite à désidéologiser le goût pur en excluant systématiquement ce qui n'en relève pas.

*On voit aisément, résume le philosophe, que ce qui importe pour dire l'objet beau et prouver que j'ai du goût, c'est ce que je découvre en moi en fonction de cette représentation et non ce par quoi je dépends de l'existence de l'objet. Chacun doit reconnaître qu'un jugement sur la beauté en lequel se mêle le plus petit intérêt est très partial et ne peut être un jugement de goût pur*⁴³. Il rejette donc tout ce qui ne relève pas du subjectif, notamment les idées liées à la perfection, à l'utilité, aux règles ou à la raison.

L'inversion de la définition du beau est dès lors totalement accomplie : ce qui relevait précédemment de l'art et était déterminé par les conventions sociétales en est maintenant chassé pendant que les beautés naturelles et subjectives auxquelles ce statut était refusé jusque-là, dont de façon exemplaire celles dépeintes dans les idylles arcadiennes, se retrouvent dorénavant comme seules valables.

Par voie de conséquences tous les fondements de l'architecture classique volent, eux-aussi, en éclat :

³⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790.

³⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, 2020, *Préface de la seconde édition*, p.19.

⁴⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1993, Remarque générale sur la première section.

⁴¹ *Ibid.* § 23.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1993, § 2 ; Encart : En complément, nous livrons la citation complète qui se préoccupe à la fois d'architecture, de désidéologisation et du souci de clarifier les débats : *Si l'on me demande si je trouve beau le palais que je vois devant moi, je puis sans doute répondre : je n'aime pas ces choses qui ne sont faites que pour les badauds, ou encore répondre comme ce sachel iroquois qui n'appréciait à Paris que les pâtisseries ; je peux bien encore déclamer, tout à la manière de Rousseau, contre la vanité des grands qui abusent du travail du peuple pour des choses aussi inutiles [...]. On peut m'accorder tout cela et l'approuver ; toutefois ce n'est pas ici la question. On désire uniquement savoir si la seule représentation de l'objet est accompagnée en moi par une satisfaction, aussi indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation. On voit aisément que ce qui importe pour dire l'objet beau et prouver que j'ai du goût, c'est ce que je découvre en moi en fonction de cette représentation et non ce par quoi je dépends de l'existence de l'objet. Chacun doit reconnaître qu'un jugement sur la beauté en lequel se mêle le plus petit intérêt est très partial et ne peut être un jugement de goût pur.*

Le beau platonicien d'abord qui lie le bien, le bon et le beau ainsi que tout ce qui relève du social, qu'il s'agisse de l'ordre, de la richesse ou de la morale en sont exclus. Les idées de perfections par exemple mathématiques ou techniques, liées à la rationalité, ne contribuent en rien au plaisir sensible et subjectif, pire, elles empêchent la bonne perception de sa seule vérité. *Saisir la faculté de connaître (suivant un mode de représentation clair ou confus) un édifice régulier répondant à une fin, précise Kant en se servant d'un exemple architectural, est tout autre chose que d'être conscient de cette représentation en éprouvant une sensation de satisfaction. En ce cas la représentation est entièrement rapportée au sujet (l'observateur) et à vrai dire à son sentiment vital, qu'on désigne sous le sentiment de plaisir ou de peine.*⁴⁴

Les critères vitruviens et sa sainte trinité *firmitas, utilitas, venustas* qui donnèrent à la discipline architecturale ses fondements depuis dix-huit siècles sont eux aussi totalement invalidés : L'utilité ou la solidité on l'a compris ne contribuent en rien à l'art ou à la beauté. La définition vitruvienne de la *venustas* qui reposait sur *l'Ordonnance, la Disposition, les Proportions, la Bienseance et la Distribution*⁴⁵ ne peut plus, non plus, être retenue. De fait, l'art qui est fonctionnel est désormais impure. La beauté n'a plus droit à une fin en dehors d'elle-même, elle doit échapper à toute instrumentalisation.

Le beau, c'est son nouveau domaine ne peut plus concerner que le questionnement de l'être dans sa sensibilité. L'art consiste en une idée ontologique traitée subjectivement dont la formalisation est susceptible de produire une vitalité cognitive débouchant sur la transcendance.

• Architecture et sculpture

Si l'architecture en tant qu'art ne se définit plus par une fonctionnalité, on s'interroge sur la légitimité de son existence puis sur sa différenciation d'avec les autres arts et notamment de la sculpture.

Au paragraphe §.51, où il esquisse une catégorisation des différents arts, Kant dit de la sculpture qu'elle consiste en la création d'objets qui pourraient exister dans la nature. En cela, elle produit des objets matériels. Il l'oppose par là à l'architecture : *De ce dernier art, écrit-il à son propos, la chose principale est un certain usage de l'objet artificiel et c'est à cet usage que doivent se limiter en tant que condition, les idées esthétiques*⁴⁶. Cette subtilité est essentielle : pour Kant, l'art architectural repose par définition sur l'idée esthétique de l'usage et non sur l'usage lui-même.

Contrairement à la sculpture dont les objets sont susceptibles de produire l'émerveillement par eux-mêmes, l'architecture en tant qu'art de la présence de l'homme au monde, est l'expression d'une idée de l'habiter au sens philosophique, elle est trajective. L'art architectural n'est donc en rien réductible à la construction ou au bâtiment et peut légitimement s'exprimer tout autant par le dessin, la sculpture ou l'écriture.

⁴⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1993, § 1.

⁴⁵ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault, fac-similé 1995, Livre I, chapitre II, p. 9.

⁴⁶ Dans le texte original: *Bei der letzteren ist ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes die Hauptsache, worauf als Bedingung die Ästhetischen Ideen eingeschränkt werden.* KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 2009, § 51, 322, p. 214. Nous avons pour notre propos rétabli la nuance omise par Alexis Philonenko dans sa traduction par ailleurs exemplaire : *En ce dernier art c'est un certain usage de l'objet d'art qui est l'essentiel, et il constitue pour les Idées esthétiques une condition restrictive.* Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1993, § 51.

• Les deux architectures

Nous voici donc parvenus à une deuxième définition de l'architecture peu compatible, voire en conflit avec la première car celle-ci recherche le questionnement existentiel individuel, la désaliénation et la transcendance pendant que la première recherche l'harmonie communautaire par l'édification et l'expression de règles.

De même que toute construction ne relève pas nécessairement de l'architecture, toute architecture ne relève pas nécessairement de l'art, il est rare, même, en ce domaine, bien au contraire. Accomplir cette ségrégation à laquelle la discipline semble réticente⁴⁷ est nécessaire pourtant pour comprendre la nature de l'action ou souligner les contraintes apportées par la première et la légitimité et l'utilité de la seconde. Jamais plus qu'aujourd'hui, c'est notre hypothèse, la deuxième, aux ambitions artistiques, n'a été aussi libérée et proche des idéaux kantien pendant que la première rarement n'a été aussi assujettie.

Formellement, en guise de préliminaire et au risque de la caricature, l'architecture artistique peut se distinguer de la sociétale par trois caractéristiques structurelles.

(1) Emancipation de l'ordre établi et affirmation de l'intransitivité

La première tient dans la claire expression de l'associabilité du solitaire. En tant que volume compact, il affirme par la négative le rejet de tout lien sociétal et en même temps revendique positivement une identité libérée et autonome. Cette double quête de désaliénation et de singularité concerne à la fois la plasticité et la pensée qui lui a donné naissance. Dans la démarche de prise de distance, ces objets sont volontiers arcadiens et s'expriment avec plus de facilité dans les contextes naturels. En milieu urbain, ils se détournent démonstrativement de toute négociation sociétale ou de dialogue culturel ; ils refusent également toute expression d'utilité ou de fonction. Les contingences de la vie ordinaire sont tues. Les rattachements civilisationnels sont estompés, la technicité sera cachée au profit de l'intemporel, de l'indestructible et du lien au naturel. Sous ces critères, ces constructions sont muettes.

Simultanément, pour nous renvoyer à notre existence métaphysique, elles cherchent, à imposer une présence puissante, contrastée et singulière. Géométriquement, elles tendent à se présenter comme des solitaires moritzien achevés en soi, introvertis et rudes, souvent cubiques. Leur identité est indépendante et introvertie, leur autonomie s'affirme par une singularité sculpturale intrigante et puissante.

(2) L'éveil à un autre mode de présence

La deuxième spécificité de cet art est de s'adresser à l'individu, de rechercher l'éveil et de susciter la conscience de la présence existentielle. Les moyens seront similaires à ceux énoncés par les théories pré-esthétiques de Burke à Montesquieu, voire paysagères à la manière des Walpole, Girardin etc.,

⁴⁷ Encart: Il n'y a peut-être que Boullée qui dans son essai sur l'art ait réellement osé affirmer cette distinction : *Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. [...] L'art de bâtir n'est qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique [aujourd'hui on dirait « technique »] de l'architecture. L'art proprement dit et la science, voilà ce que nous croyons devoir distinguer en architecture.* Étienne-Louis Boullée, *Architecture, essai sur l'art, 1785-1792. Ce texte a plus de deux siècles. Il a été rédigé durant les bouleversements civilisationnels des révolutions.*

avec notamment une puissante préoccupation des sens ou la sollicitation d'interrogations profondes par des mises en situations éventuellement figuratives ou textuelles.

Les œuvres se comporteront avec brutalité, rechercheront, l'inconfort, le choc et les surprises ; elles seront rugueuses, malpolies et non polices ; malcommodes, subversives et surtout peu préoccupées des usages. L'architecture convoque ici sa capacité à provoquer des expériences métaphysiques puissantes, le vertige d'une existence fugace et éphémère et en cela dramatique. Elle recherchera des temporalités inhumaines, produira la peur, présentera des disproportions et des ruptures d'échelles, des contrastes puissants, des intériorités complexes... elle vise le sublime.

Par ailleurs, ces œuvres offrent un univers d'existence élargi, sans référence, toujours vierge et absolu, elles convoquent la vitalité et non le quotidien. Elles renouent avec le cosmique et le ciel étoilé, avec le mouvement des matières et les éléments, elles renvoient au climat ou à l'organique racontent la puissance des paysages grandioses et idéalement inhumain.

Ces architectures ramènent au primitif et à l'archaïque, à la grotte et au feu, nous renvoient à nos fondements et rappellent qu'une toute autre vie peut et doit être imaginée.

(3) L'idée et la dynamique vitale des facultés cognitives

Enfin, et c'est là le troisième point structurant, le beau kantien réclame la dynamique des facultés cognitives, une vitalité subjective de l'esprit, la provocation de sentiments.

Cela se produira par l'expression et la perception d'une idée poétique ou, dans le vocabulaire de Kant, par une idée confuse qui touchera à des thèmes métaphysiques qu'il définit comme territoire des questionnements incontournables, propre à la destinée humaine, lesquels en même temps resteront par nature pour toujours sans réponses⁴⁸.

Pour rester dans le domaine du beau et donc de la subjectivité, l'œuvre devra aborder des sujets essentiels et complexes, ontologiques et téléologiques. Plus spécifiquement, pour faire art architectural, les idées matérialisées concerneront la présence au monde. Elles provoqueront la pensée et la quête d'un ordre pressenti possible mais inaccessible, généreront l'imagination et l'invention sans jamais parvenir à dévoiler ni le mystère de l'existence ni celui de l'œuvre.

Pour cela, celle-ci suscitera des questionnements en présentant des surprises ou des incohérences (des contradictions dans le vocabulaire d'un Olgiati) ; proposera simultanément des systèmes et des confusions, sera déraisonnable, inusitée, déviante, impertinente et subversive.

Spatialement, l'architecture pourra par ailleurs avoir la capacité à transposer la vitalité intellectuelle en dynamiques de mouvements motivés par des jeux d'invitations multiples, des curiosités provoquées, des secrets à révéler, des renvois et des correspondances ainsi que par le changeant et le fugace de la lumière ou les évolutions des perspectives.

La réussite s'exprimera par la production de sentiments de joies liés à l'expérience enthousiasmante de libération.

⁴⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781), 2020, p. 5, Préface : *La raison humaine a cette destinée singulière, dans un genre de ses connaissances, d'être accablée de questions qu'elle ne saurait éviter, car elles lui sont imposées par sa nature même, mais auxquelles elle ne peut répondre, parce qu'elles dépassent totalement le pouvoir de la raison humaine. (...) Le terrain [Kampfplatz, c'est à dire le champ de bataille] où se livrent ces combats sans fin se nomme la Métaphysique.*

• L'opposition de l'architecture artistique à l'architecture idéologique

Au terme de cette course à grandes enjambées à travers le paysage historique de la possibilité d'un art architectural, comment penser la coexistence des deux types de productions peu conciliables, l'une sociétale et idéologique, l'autre asociale existentielle et artistique ?

Dans le contexte actuel d'une civilisation qui doute de ses valeurs, de sa capacité de survie et du progrès, lequel reste néanmoins sa religion, dans nos sociétés qui par leurs modes de pensées et par incapacité à imaginer des alternatives, sont en train de détruire en parfaite connaissance, leurs conditions de vie, un effort radical de désaliénation est urgent. Il en va de notre possibilité d'avenir d'inventer avec conscience et sérieux et donc avec impertinence, un monde totalement nouveau et une existentialité autre. Pour cela une émancipation majeure est nécessaire, il faut que les esprits créatifs se saisissent de cette nécessité et de cette merveilleuse légitimité à inventer librement. Il faut rejeter l'ordre établi, inventer de façon subvertive, impertinente, oxygénée et poétique.

C'était là déjà la stratégie des utopies arcadiennes bi-partites des Fénelon ou Wieland : reconstituer dans un premier temps, sur la base de l'individu libéré un système de valeur reposant sur l'humain de l'homme pour inventer ensuite un contrat social renouvelé⁴⁹.

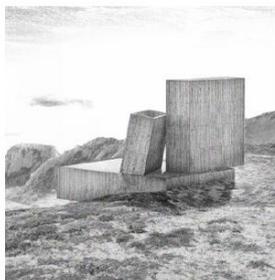
J'ai la certitude, écrit Jean-Luc Nancy, qu'il va se produire une nouvelle révolution spirituelle, que le temps est arrivé pour cela. Mais cela prendra peut-être trois siècles⁵⁰.

Avons-nous le temps ? De façon égoïste, je souhaite une accélération des événements, je voudrais connaître le monde d'après et découvrir le dénouement de notre drame présent. Les perspectives punitives et la limitation des horizons que nous subissons sont inacceptables et inopérants face à l'urgence.

Il nous faut au contraire dégager des libertés nouvelles et la possibilité du bonheur. C'est sans doute le rôle de l'art et de la poésie de libérer la pensée, de rechercher des valeurs véritables pour ouvrir un monde dans lequel nous puissions percevoir, au moins de façon confuse, la possibilité d'une civilisation qui de nouveau vivrait avec l'espérance.

⁴⁹ Encart : Certains architectes s'y sont essayé également, comme par exemple Claude Nicolas Ledoux dans sa description de *La maison du pauvre* : *Voyez ces tourbillons qui se replient les uns sur les autres, se condensent et se développent pour assembler la magnificence du ciel avec les bienfaits de la terre. Le spectateur, troublé à la vue de l'immense Océan, dont les ondes flottent sous la ligne brillante qui entoure le soleil, effrayé du présent, sollicite l'avenir ; il interroge le destin, et lui demande quel est donc l'âme invisible qui a créé ces molécules, ces amalgames qui s'arrangent et se meuvent d'eux-mêmes pour nous offrir tant de merveilles, et pour qui ? Eh ! Bien, ce vaste univers qui vous étonne, c'est la maison du pauvre, c'est la maison du riche que l'on a dépouillé ; il a la voûte azurée pour dôme, et communique avec l'assemblée des dieux. [...] Voyez tout ce que la nature a fait pour le pauvre. Les rois, les empereurs, les dieux eux-mêmes ont-ils des palais plus grands ?* Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, 1804.

⁵⁰ Jean-Luc Nancy, *L'infinité du progrès est un mauvais progrès*, 2022, p. 9.



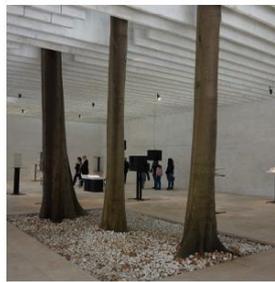
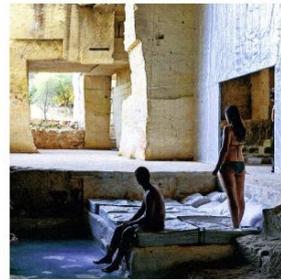
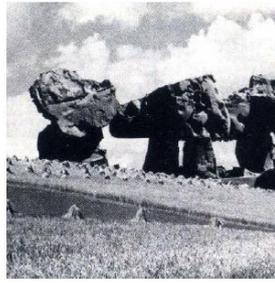
(1) L'établissement du solitaire intransitif

2018, PEZO VON ELLRICHSHAUSEN
Centre Culturel, Anaf
Grèce.

2011, ELEMENTAL
UC-Innovation-Centre
Santiago, Chili.

2012, TOYO ITO
Théâtre Za Koenji, To
Japon.

1996-1998, OLGATI
Ecole, Paspels, Suisse



2006 ENSAMBLE
The Truffle

2016 KEREZ
Incidental Space, Venise,
Italie.

2016 ENSAMBLE
Tower of landscape.

2002-2007 OLGATI
Atelier Baldi, Charans,
Suisse.

1960 HOLLEIN
Collage.

2001-2007, ZUMTHOR
Chapelle Bruder Klaus,
Allemagne.

1962 FEHN
Pavillon, Venise, Italie.

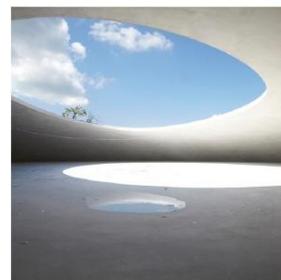
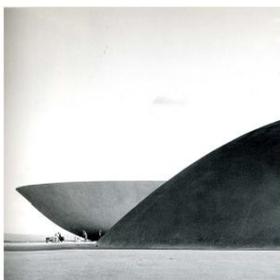
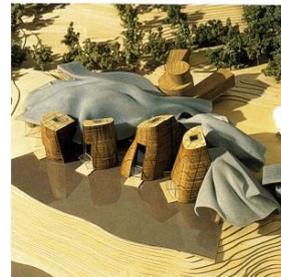
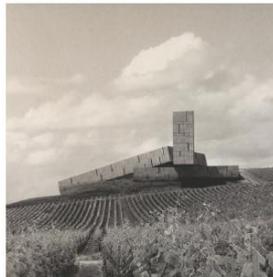
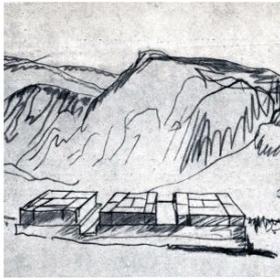
2008 ISHIGAMI
Kanagawa University,
Tokyo, Japon.

2022 BANCHINI
Verbier, Suisse.

2018 ENSAMBLE
Ca'n Terra Menorca,
Espagne.

2018-2021 PEZO VON
ELLRICHSHAUSEN
Centre Culturel à Yungay,
Chili.

2013 ELEMENTAL
Casa Ochoquebradas,
Chili.



(2) L'éveil à un autre mode de présence

1928, LE CORBUSIER
Delphes, in Une maison
un palais.

2023 VO-TRONG-NGHIA
Bat-trang-House,
Vietnam.

2018 ISHIGAMI
Villas à Dali, Chine.

1958 NIEMEYER
Congrès à Brasilia, Brésil.

2014 RADIC
Casa Punta Pite, Chili.

2009 ELEMENTAL
Chaix sur le Rhin,
Allemagne.

2012 SOU FUJIMOTO T
Ochigi House, Japon.

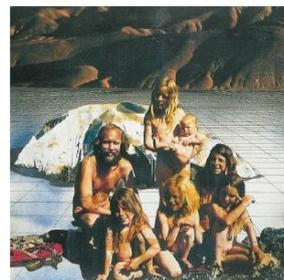
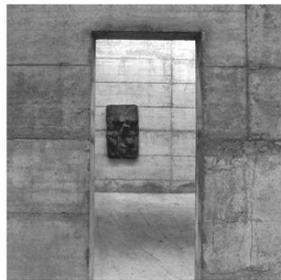
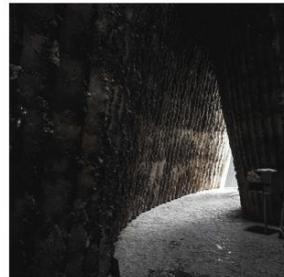
1938-1943 LIB ERA
Casa Malaparte, Capri,
Italie.

2008-2010 ZUMTHOR
Hotel Nomads of
Atacama, Chili.

1985 GEHRY
Maison Lewis Ohio, USA.

2019 FORMZERO
Kuala Lumpur, Malaisie.

2004-2010 NISHIZAWA
Naoshima Museum,
Naoshima, Japon.



(3) L'idée et la dynamique vitale des facultés cognitives

1992 MÄRKLI
Galerie, La Congiu
Giornico, Suisse.

1992 MÄRKLI
Galerie, La Congiu
Giornico, Suisse.

2004 KEREZ,
Logements à Zuri
Suisse.

1990-1996 ZUMT
Thermes à Vals, S

• Bibliographie sélective

ADAMS Douglas, *The hitchhiker's guide to the galaxy*, 1979.

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème* (1735) et *Esthétique* (1750 - 1758).

BOULLEE Étienne-Louis, *Architecture, essai sur l'art*, 1785-1792.

KANT Emmanuel, *Histoire générale de la nature et théorie du ciel* (1755), Vrin, Paris, 1984.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1993.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, 2020.

LEDOUX Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

LYOTARD Jean-François, *Une fable postmoderne*, in : *Moralités postmodernes* (1993), Galilée, Paris, 1993.

MORITZ Karl Philipp, *Über den Begriff des in sich Vollendeten*, 1785.

NANCY Jean-Luc, *L'infinité du progrès est un mauvais progrès*, 2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), Gallimard, Paris, 2009.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Garnier Flammarion, Paris, 1971.

VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault, fac-similé 1995, Livre I, chapitre II.

Eloge de la matérialité

La sculpture au service de l'architecture

Béranger Bégin – ACCRA (UR3402)

- **Biographie**

Béranger Bégin, docteur en architecture et artiste-plasticien est actuellement attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'université de Strasbourg, au sein de la faculté des arts visuels. Il intervient également en tant qu'enseignant dans les Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture de Strasbourg et de Nancy ainsi qu'à L'Institut Supérieur des Arts Appliqués de Strasbourg. Ses recherches, qu'il mène au laboratoire ACCRA (UR3402), traitent des interactions entre les arts plastiques et l'architecture.

- **L'architecture : une discipline plastique et matérielle**

- **La dématérialisation du processus de conception architectural.**

Depuis la naissance des arts, architecture et arts-plastiques s'enrichissent mutuellement. Nous prenons toujours volontiers les architectes-artistes de la Renaissance comme l'archétype du potentiel pluridisciplinaire voire transdisciplinaire. Michel-Ange est un des exemples d'artistes-sculpteurs, architectes... les plus connus et polyvalents. Or, bien qu'il y ait depuis cette époque de nombreuses autres périodes où les interactions entre arts-plastiques et architecture soient réelles, nous assistons à une spécialisation de l'architecture comme profession. Cette dynamique de spécialisation est d'autant plus importante dès lors que nos sociétés sont entrées dans un système dont les principes fondamentaux sont la croissance, le rendement, la rentabilité, la productivité, la division du travail... Ce dernier principe, plus que les autres, est à l'origine de l'isolement progressif de l'architecture vis à vis des autres disciplines artistiques. Les plasticiens d'un côté, les architectes de l'autre, les designers, les scénographes, les paysagistes, les urbanistes... esquissent leurs propres voies, ceci au détriment d'une réflexion artistique transdisciplinaire. Dans les études d'architecture, les ateliers d'arts plastiques et donc de sculpture (de « volume ») n'échappent pas à cette dynamique de spécialisation professionnelle : l'optimisation constante de la conception architecturale. Cela se traduit par une utilisation accrue des outils de conception numérique et tend vers une dématérialisation progressive de la conception architecturale, vers une perte de l'expérience matérielle et du savoir-faire manuel.

Dans les écoles d'architecture, les arts plastiques perdent de leur importance au profit, entre-autres, des outils de conception numérique, car l'enseignement de l'architecture « doit se rapprocher de la réalité du métier »⁵¹.

⁵¹ Recommandations de Thierry van de Wyngaert, président de l'académie d'architecture en 2013, propos relevés dans : Boris Proulx, « Enseignement de l'architecture : des changements en vue » in *L'Obs*, 24 mai 2013.

Dans un monde qui tend à se dématérialiser, ne vaut-il pas mieux compenser ce défaut de matérialité par une expérience plus intense de la matière ?

- **L'expérimentation manuelle à l'heure de la dématérialisation du processus de conception architecturale.**

Cette spécialisation architecturale s'inscrit dans une société tournée vers l'esprit et le raisonnement où l'on perd progressivement l'usage ou, du moins, la finesse et la maîtrise de nos sens voire des savoir-faire. La mécanisation des procédés de fabrication et la dématérialisation des processus de conception nous privent souvent du rapport sensoriel à l'œuvre. Ils nous privent de ce besoin de manipuler qui est essentiel à la compréhension, essentiel au développement d'une intelligence constructive : ce besoin de démonter, fabriquer, ou manipuler un objet, une œuvre, pour en acquérir sa pleine connaissance. Au contraire, l'enseignement à l'image de notre société, nous enferme dans l'abstraction du raisonnement et dévalorise l'expérience subjective et corporelle. Le raisonnement abstrait a pourtant besoin de repères concrets qui jalonnent, appliquent, mettent à l'épreuve, vérifient ou confirment certaines idées dans l'optique de construire une pensée.

Comment concevoir des espaces habités par des humains, des êtres corporels et sensoriels, si le concepteur lui-même n'a pas conscience de l'importance de cette sensibilité corporelle ? Comment concevoir un espace architectural de qualité si l'architecte lui-même n'a pas de sensibilité plastique et matérielle ?

- **La sculpture envisagée comme une expérimentation matérielle en agence ou à l'école d'architecture.**

- **La sculpture : une mise en œuvre pratique de la matière.**

Les artistes-architectes qui se tournent vers l'expérimentation manuelle, à travers la pratique de la sculpture, témoignent de cette sensibilité. Ils témoignent d'une volonté de se réapproprier la maîtrise d'un savoir-faire, de matériaux et de leur mise en œuvre : d'une envie de manipuler, et peut-être d'accorder davantage d'importance à une approche intuitive.

Henri Focillon et Juhani Pallasmaa, dans leur ouvrage *Eloge de la main* (1934) et *La main qui pense* (2013), démontrent l'importance de l'expérience sensorielle, corporelle et manuelle dans la conception artistique.

L'expérience incarnée⁵² apporte une touche d'humanité, de spontanéité, d'honnêteté, une forme d'unicité que la standardisation et l'informatisation tendent à faire disparaître en architecture. La manipulation régule la déconnexion physique et matérielle qui s'opère actuellement. La *materia* est un concept similaire, cher à l'architecte-artiste-designer Alvar Aalto. Elle est ce qui lie les différentes disciplines plastiques : la rencontre entre l'idée et la matière ; l'expérimentation du matériau, sa mise en forme. Les mots, l'intellect sont ce qui influencent le plus immédiatement l'Homme, écrit-il mais « la matière lui parle lentement ».

⁵² L'expérience incarnée est un concept développé par l'architecte Juhani Pallasmaa : il s'agit d'un savoir profond et existentiel indépendant de l'esprit. Il est relatif au corps, à la chaire et à la main. Proche du réflexe, il est intuitif et ne s'acquiert que par l'expérience.

L'enseignement des fondamentaux en architecture, passe par une appréhension des matériaux et du volume. Si un art plastique en particulier est en mesure d'explorer ces aspects, il s'agit de la sculpture. En école d'architecture, la pratique de la sculpture contribue à l'expérimentation sensorielle, manuelle et maintient ce lien essentiel avec la matière. En premier cycle elle permet également de développer une vision dans l'espace, de travailler en volume. En master, elle offre la possibilité d'affirmer une signature : une identité plastique et conceptuelle. Les architectes qui la pratiquent développent une sensibilité particulière, un savoir-faire, en se spécialisant dans l'emploi d'un matériau ou d'une technique spécifique.

Au Bauhaus, l'expérimentation et la découverte des propriétés plastiques des matériaux, voire de leurs associations, constituaient l'un des cours fondamentaux « préliminaires », dirigé, notamment, par Josef Albers. Il proposait, entre-autres, à ses étudiants de manipuler les matériaux sans outils afin qu'ils en découvrent leurs propriétés tactiles. Selon lui, la connaissance des matériaux s'acquiert dans l'exploration de leurs limites. C'est au *Black Mountain College*, aux Etats-Unis, qu'il poursuit ces expériences : une école fondée sur les théories pédagogiques du « Learning by doing » de John Dewey et John Andrew Rice, elles-mêmes héritées de Maria Montessori et Georg Kerschensteiner.

Ainsi la pratique de la sculpture permet aux architectes de découvrir, de se familiariser avec :

- les propriétés physiques des matériaux, tels que leur poids, leur résistance... afin d'étoffer leurs expériences et connaissances techniques.
- les propriétés plastiques des matériaux, comme leurs formes, textures, leurs couleurs... (en référence à la poïétique de l'art que développe Paul Valéry et René Passeron).
- les propriétés « psychologiques » des matériaux. En d'autres termes, les effets qu'ils créent sur le spectateur, les manières dont ils sont perçus dans l'inconscient collectif (en référence aux sculptures de Josef Beuys ou aux peintures de Johannes Itten pour son travail sur la couleur).
- les manières de travailler ces matériaux. Les étudiants se familiarisent avec les outils qui servent à leur mise en forme.

- **La sculpture : une pratique émancipatrice.**

L'expérience subjective et l'approche sensible, aujourd'hui dévalorisées dans notre système professionnel et éducatif, constituent une part essentielle de la création artistique. La pratique de la sculpture, et de l'art de manière plus générale, apporte à l'architecte cette sensibilité artistique, cette dimension poétique, sociale et humaine qui manque trop souvent aux espaces lisses et aseptisés de l'architecture contemporaine standardisée.

La pratique « libre » des arts plastiques, et donc la sculpture, permet, selon Michael Siebenbrodt et Lutz Schöbe, d'acquérir une « *connaissance des bases et des règles de la création artistique qui libéreraient la créativité* »⁵³. En d'autres termes, elles permettent d'explorer des caractéristiques plastiques présentes en architecture (volume, lumière, matière, texture, forme, composition...) : elle rend ces expériences accessibles avec spontanéité et intuition. Dans les agences ou les écoles d'architecture, elle limite les tentatives excessivement rationnelles et planificatrices des architectes ; elle conteste les pouvoirs et dominations dont l'architecture ne parvient pas à s'émanciper. La

⁵³ Michael Siebenbrodt et Lutz Schöbe, *Bauhaus*, New York, Parkstone international, 2009, p. 217

sculpture est un lieu d'expression qui, *a priori*, ne répond pas aux mêmes exigences sociales et économiques que l'architecture. En école d'architecture, la pratique de la sculpture permet donc de créer des œuvres ayant des résultantes plastiques, sans qu'elles ne soient centrées sur une fonction. L'architecture ne peut se contenter d'une recherche d'expression formelle libre de toute fonction (ou dans de rares occasions). Il en est de même pour le projet architectural : les libertés sont restreintes par les contingences naturelles, structurelles, programmatiques, financières... de l'architecture qui tendent à limiter l'expérimentation plastique. Les arts plastiques libèrent les étudiants de ces contingences.

L'étude comparée des formes sculpturales et architecturales témoigne de la richesse de la liberté du sculpteur. Globalement, si le langage formel de l'architecture est souvent géométrique, orthonormé, modulaire... celui de la sculpture est plus libre, organique voire chaotique. Les *sculptures habitacles* d'André Bloc, la *cité spirituelle* de Pierre Székely, la *Closerie Falbala* de Jean Dubuffet (pour les années 60-70) et plus tard du *jardin des tarots* de Niki de Saint Phalle ou encore de *l'absence* de Joep van Lieshout (dans les années 2000) ... constituent une typologie architecturale à part entière : identifiée comme « architecture-sculpture ». Cette « étiquette » illustre l'idée de liberté que l'on associe à la sculpture.



Béranger Bégin (éd.), *planche iconographie Architecture-Sculpture : organiques*, 2023

○ **La sculpture, une temporalité qui favorise l'expérimentation.**

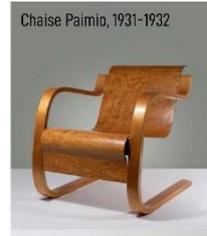
La sculpture offre un autre avantage sur l'architecture : sa temporalité de production. Elle permet une mise en œuvre quasi immédiate des idées. En architecture un certain temps peut s'écouler entre la conception architecturale et la fabrication. La dimension et les moyens nécessaires à l'édification n'offrent pas la spontanéité de la réalisation d'une sculpture. La fabrication d'une sculpture est plus intuitive car la réflexion est engagée en même temps que sa réalisation.



Alvar & Aino Aalto



Voûte de l'église de Wolfsburg, 1960



Chaise Paimio, 1931-1932



Pied en L, 1932

The Palette of the King, 1955

à gauche : élément extrait de ses contre-reliefs *fleurs*
à droite : pied éventail

Béranger Bégin (éd.), *planche iconographie Architecture-Sculpture : Alvar & Aino Aalto*, 2023

C'est cet aspect qui intéresse Santiago Calatrava, Zaha Hadid, Frank Gehry ou encore Alvar Aalto⁵⁴, pour ne citer qu'eux. Les sculptures d'Alvar Aalto, par exemple, lui permettent, d'expérimenter intuitivement, formellement et structurellement le bois lamellé-collé. Ses recherches et expérimentations lui offrent les moyens de mettre rapidement en œuvre ses idées qui influencent, par la suite, son mobilier puis ses charpentes.

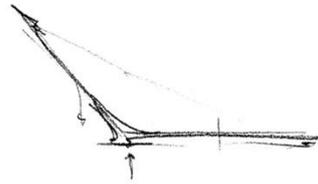
L'œuvre architecturale de Santiago Calatrava est elle-aussi indissociable de sa pratique de sculpteur et de plasticien. Son architecture découle directement de ses expérimentations sculpturales et picturales. On retrouve chez lui l'approche pluridisciplinaire des artistes-architectes renaissants : par sa démarche analytique de l'anatomie et à travers les concepts plastiques qu'il développe.

Santiago Calatrava trouve dans l'anatomie des systèmes structurels et des harmonies formelles qu'il analyse et observe à travers ses dessins, qu'il traduit et expérimente dans ses sculptures. Son architecture suit la leçon de ces études anatomiques : de l'œil pour la *gare Saint-Exupéry* à Lyon, de la tête et de ses mouvements multidirectionnels pour sa sculpture au cube noir suspendu. De ses analyses de la colonne vertébrale et de ses torsions, il réalisera une sculpture dont les cubes représentent le mouvement des vertèbres. Le corps représente pour lui harmonie et sensualité ; l'anatomie, une lecture des structures du corps humain. Elle était déjà largement étudiée à la

⁵⁴ Bien que cet architecte soit du XXème siècle, il constitue un exemple d'enrichissement interdisciplinaire pertinent.

Renaissance, mais Santiago Calatrava nous rappelle que pour les avant-gardes modernes, elle fait aussi l'objet de « *la base des règles et des systèmes de proportion* »⁵⁵ avec le modulator.

Si Santiago Calatrava aborde l'architecture en tant que plasticien, il l'aborde également en tant qu'ingénieur. Cette approche se reflète dans ses sculptures. Celles-ci lui permettent d'expérimenter les rapports de forces qu'il met en pratique dans ses architectures. Son *pont de l'Alamillo* à Séville illustre architecturalement une application de ses recherches structurelles sculpturales. Ses sculptures expérimentent et illustrent des forces « cristallisées », c'est à dire un instant d'équilibre. C'est l'échelle qui différencie ses sculptures de son architecture.



Santiago Calatrava, **Pont de l'Alamillo**, Séville, 1989-1992



Santiago Calatrava
Musical Star 1, 1999

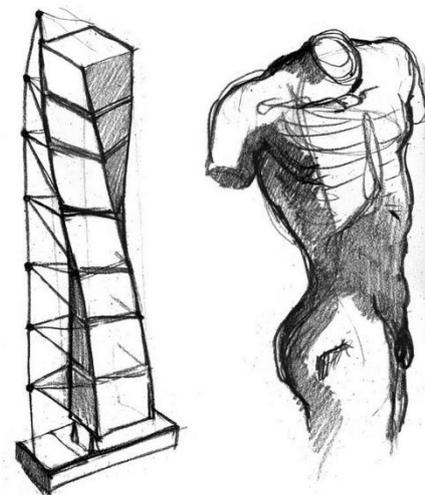


Santiago Calatrava
Runing Torso
1985



Santiago Calatrava, **Turning Torso**, Malmö, 2005

Escultura ③ torso disonad



Santiago Calatrava, croquis d'analyse pour le projet **Turning Torso**, non daté

Béranger Bégin (éd.), *planche iconographie Architecture-Sculpture : Santiago Calatrava*, 2023

⁵⁵ Santiago Calatrava, *Force, mouvement, forme : entretiens*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2016, p. 64

La sculpture est une pratique qui lui offre une liberté que les contingences architecturales ne permettent pas toujours : « *Le champ artistique ouvre une multitude de possibles interdits par les règles traditionnelles et quotidiennes du fonctionnement de notre société.* »⁵⁶

Santiago Calatrava attache une grande importance à la plastique de la mise en œuvre des matériaux. En référence à la peinture, le « pintoresque » est un thème qui lui tient particulièrement à cœur : il s'agit des variations plastiques d'un même matériau obtenue par ses différentes mises en œuvre. Un traitement, une mise en œuvre particulière permettent d'obtenir divers résultats à partir du même matériau : le premier basique, étant ses caractéristiques plastiques brutes. Il donne par exemple une forme et une matérialité singulière (sinusoïdale) à la tôle ondulée pour son projet *d'entrepôt d'Ernsting*. Afin de créer une plastique singulière Santiago Calatrava se raconte généralement une histoire. Pour ce projet d'entrepôt, le traitement des tôles ondulées lui rappelle les camions qui entrent et ressortent de la bouche d'une baleine : le thème de l'avalement. C'est avec cette métaphore, à priori simple, qu'il engage sa réflexion et qu'elle trouve toute sa complexité. Avec ces histoires, il passe du « pintoresque » au textuel et donne vie à l'ensemble.

« *Il est important de reconnaître l'existence dans le phénomène de l'architecture son aspect purement plastique ou sculptural. Ceci ne s'oppose pas à ses aspects fonctionnels ou structurels.* »⁵⁷

Paul Valéry, Henri Focillon, René Passeron et Yona Friedman vantent les vertus de l'expérimentation manuelle : « *le processus de recherche constructive, [...] le processus chercheur du tâtonnement, le doute méthodique* ». ⁵⁸ La main renouvelle notre imaginaire. Pour Henri Focillon elle exploite autant son adresse (sa dextérité) que son imprécision (l'imprévisible) :

« *La main semble bondir en liberté et se délecter de son adresse : elle exploite avec une sécurité inouïe les ressources d'une longue science, mais elle exploite aussi cet imprévisible, qui est en dehors du champ de l'esprit, l'accident* »⁵⁹.

Frank Gehry, architecte-sculpteur contemporain, adopte cette démarche expérimentale. Une des premières scènes du documentaire *Esquisse de Frank Gehry*⁶⁰ illustre ce processus. Frank Gehry et son collaborateur Craig Webb travaillent les volumes de leur maquette telle une sculpture : ils expérimentent, se « cassent la tête », déplacent un volume, en ajoutent un autre, en suppriment un pour le remplacer par deux plus petits, se tournent vers une solution antérieure, reprennent tout à zéro... Ils jugent intuitivement, tâtonnent littéralement, hésitent, procèdent par essais-erreurs, modifient de nouveau... Le projet se métamorphose, il porte en lui l'accumulation, la superposition des essais. Un des commanditaires de Frank Gehry témoigne :

« *On parle, il absorbe tout ce qui se passe dans la pièce. Il travaille sur les maquettes, n'arrête pas de les tripoter..., de déchirer ci ou ça. C'est presque du modelage, un travail de l'argile. C'est une démarche très créatrice.* »⁶¹

Frank Gehry privilégie le travail manuel aux outils dématérialisés qu'il utilise à *posteriori* : pour scanner en trois dimensions ses maquettes-sculptures. L'immense atelier de l'agence en témoigne. Il dit lui-même « bricoler » et s'identifie plus aux artistes qu'aux architectes de son époque.

⁵⁶ *Ibid.*, p.29

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Sylvie Boulanger, Marie-Ange Brayer, Caroline Cros et Jean-Philippe Vassal, *Bvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, Paris, A.P.R.E.S. éditions., 2014, p. 27.

⁵⁹ Henri Focillon, *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934, p. 13.

⁶⁰ Sydney Pollack [réalisateur] et Frank Owen Gehry [acteur], *Esquisses de Frank Gehry* [documentaire], Paris, Pathé distribution, 2007, 83'.

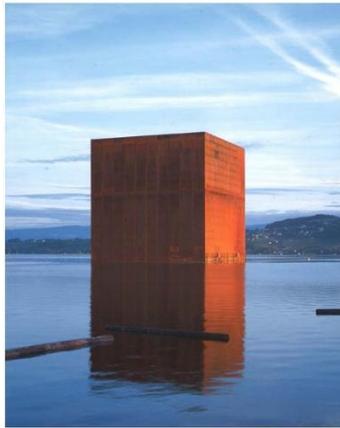
⁶¹ *Ibid.*, 60.

Les architectes contemporains cités se tournent vers la pratique de la sculpture pour effectuer leurs recherches artistiques. Ce médium leur permet d'expérimenter la volumétrie, la matérialité, les propriétés plastiques, physiques et structurelles des matériaux, le jeu et le comportement de la lumière dans l'espace, l'action des forces structurelles...

Les réalisations de ces architectes reflètent leur expérience de sculpteur : d'une aisance à « modeler » l'espace à la manière qu'ils modèlent la matière. Les sculpteurs qui se tournent vers l'architecture ont naturellement cette approche manuelle, comme en témoigne la singularité matérielle et plastique de leurs réalisations. C'est notamment le cas du *Jardin des Tarots* de Niki De Saint Phalle, du *Palais Idéal* du Facteur Cheval, des *Cellules* d'Absalon, des *Sculptures* (-architectures) *monumentales* d'André Bloc, de *Absence*, de la *Slave City* de Joep van Lieshout, voire de *Hundertwasserhaus* de Friedensreich Hundertwasser...

Enfin, certaines œuvres nous interrogent sur les limites disciplinaires qui distinguent l'architecture de la sculpture. En effet, lorsque l'architecture fait l'objet d'une recherche formelle singulière et qu'elle perd son rôle utilitaire, elle tend à se confondre avec la sculpture. Sou Fujimoto, par exemple, est un architecte qui construit des œuvres hybrides (entre sculptures et architectures) qui oscillent entre éléments purement plastiques, libres (qui n'ont aucune vocation utilitaire) et usage, fonctionnalité. Ceci nous amène à considérer et à questionner les typologies architecturales du pavillon et de l'installation en tant que performance : en tant qu'approche artistique et sculpturale de l'architecture. C'est le cas des pavillons construits pour les festivals, du *Burning Man*, du *Hadra Trance Festival*, du *Tomorrowland* ou encore du *Festival des Cabanes*, où l'on retrouve des collectifs de jeunes architectes tels que Bellastock, Hobo... ou d'autres plus connus, comme les *Arteplages* de l'*Expo.02* à Yverdon-les-Bains, Neuchâtel, Bienne et Morat conçues par des architectes renommées, tels que Coop Himmelb(l)au, Jean Nouvel... à l'image des pavillons éphémères des différentes expositions universelles.

Jean Nouvel, Arteplage, Expo 02, Morat, 2002



Coop Himmelb(l)au, Arteplage, Expo 02, Bienne, 2002



Arne Quinze, Jan Kriekels
Uchronia, Burning Man
2006



Diller et Scofidio, Arteplage, Expo 02, Yverdon, 2002



Studio ATO, Fragments, Burning Man, 2019



Laurence Verbeck et Sylvia Lisse, Temple Empyrean, Burning Man, 2020

Béranger Bégin (éd.), *planche iconographie Architecture-Sculpture : éphémères*, 2023

• Vers une dématérialisation de la sculpture ?

○ Potentiel de la rencontre entre sculpture et technologies

Ainsi, si nous encourageons la pratique manuelle de l'architecture à travers une expérience de la sculpture, nous sommes conscients qu'actuellement dans une société qui ne cesse de se dématérialiser, il serait utopique d'imaginer un retour aux pratiques manuelles, voire même, de limiter l'usage des outils de conception numérique. Ces outils offrent de nombreuses possibilités, une assistance et un gain de temps non négligeable dans les milieux professionnels.

Cependant l'expérience et la pratique de la sculpture pourraient nous permettre de subvertir ces outils numériques et ainsi tendre vers une pratique plus intuitive, sensible, moins contrainte. Car ces outils, peuvent à l'école comme en agence devenir asservissants, surtout lorsqu'ils ne sont pas maîtrisés. Par la subversion de la DAO, certains artistes ont donné naissance à des séries d'œuvres d'arts (*Chamberworks* et *Micromegas Likeage*, par exemple) particulièrement intéressantes du point de vue architectural. Dans les années 80, Daniel Libeskind déconstruisait l'esthétique architecturale, en déconstruisant l'usage de la DAO : le style Déconstructiviste en émane. Il s'agit ici d'un exemple singulier mais c'est dans cette idée, qu'il semble que la sculpture est le médium artistique le plus à même de subvertir les futurs outils de conception architecturale : la réalité virtuelle.

En effet, les outils de conception 3D actuellement employés en architecture, tels que *Sketchup*, *3DS Max*, *Rhino*, *Blender*, *Unreal Engine*... proposent de réaliser facilement et rapidement les volumes d'œuvres, d'objets ou d'espaces, mais sur un écran plat (en deux dimensions) à la différence de la sculpture. Les casques de réalité virtuelle offrent quant à eux la possibilité de créer directement, en trois dimensions, avec l'intuitivité et la spontanéité de la main (grâce aux contrôleurs) des réalisations qui permettent de se mouvoir et de se projeter physiquement dans un espace immersif : ils offrent la possibilité de « sculpter » très rapidement, sans la « contrainte » de la matière et de ses propriétés physiques.⁶² Cet espace virtuel ne répondant pas aux lois de la physique ouvre de nouvelles pistes à explorer en termes de sculpture, de volume et d'espace.

Pour le moment, ces outils ne proposent que d'explorer des volumes / espaces à la manière d'une esquisse et n'offrent pas la technicité nécessaire aux documents de rendus architecturaux, telle qu'on la trouve avec les logiciels communément utilisés dans les agences d'architecture (*Revit*, *Archicad*, *Vectorworks*, *Autocad*...). Ces outils « professionnels » nous permettent cependant de nous projeter dans l'espace en intégrant la réalité virtuelle. Même si ces expériences sont pour le moment « passives »⁶³, nous pouvons imaginer que ces outils, qui sont encore au stade expérimental, verront le jour d'ici quelques années : ils proposeront très certainement de concevoir directement une architecture dans un espace virtuel. Ce jour rapprochera encore davantage le travail de l'architecte de celui du sculpteur.

Ces nouveaux outils nous amènent donc à reconsidérer le potentiel du sculpteur vis-à-vis de l'architecture. Comment cette pratique pourrait-elle contribuer à la subversion des outils de conception numérique ? Comment pourrait-elle participer à la réappropriation de ces outils ? Comment pourrait-elle leur conférer une dimension sensible et expérimentale, tout en les rendant moins contraignants ?

Le designer Tappio Wirkkala, de la même manière que l'artiste Joseph Beuys prête au travail manuel des vertus thérapeutiques. A travers ses sculptures sociales, il cherche à guérir la société de ses maux, à réconcilier l'inconciliable. Dans cette idée, pourrait-on prêter à la pratique de la sculpture, plus précisément à sa dimension manuelle, corporelle, volumétrique, spatiale, une vertu thérapeutique : celle de réconcilier le monde corporel et le monde dématérialisé ?

⁶² Les logiciels *Tilt Brush* et *Gravity Sketch*

⁶³ Ces outils ne nous permettent pas de modifier l'espace depuis cette réalité virtuelle

- **Bibliographie sélective**

BOULANGER Sylvie, BRAYER Marie-Ange, CROS Caroline et VASSAL Jean-Philippe, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, A.P.R.E.S. éditions, 2014, 117 p.

BRAYER Marie-Ange, ESQUIEU Véronique et LABEDADE Nadine, *Art et architecture*, Orléans, Centre régional de documentation pédagogique, 2000, 304 p.

CALATRAVA Santiago et BOSSER Jacques, *Force, mouvement, forme : entretiens*, Marseille, Editions Parenthèses, 2016, 91 p.

PANAZOL Jean-Marie et al., *Architecture Sculpture*, Orléans, HYX, 2008, 112 p.

FOCILLON Henri, *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934, 18 p.

FIEDLER Jeannine et ACKERMANN Ute, *Bauhaus*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2006, 639p.

MACEL Christine, *Une histoire : art, architecture, design, des années 1980 à nos jours*, Flammarion, 2014, 287 p.

PALLASMAA Juhani, *La main qui pense*, Arles, Actes sud, 2013, 151 p.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989, 251 p.

VIALA Laurent et DOUSSON Lambert, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, Montpellier, Editions de l'Espérou, 2016, 128 p.

- **Articles**

KENNETH Frampton, « *Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance* » in *Art, Architecture, Recherche : Regards croisés sur les processus de création*, Montpellier, Éditions de l'Espérou, ENSAM, 2016, p. 128

BRAYER Marie-Ange, « *Art et architecture : une pratique transversale* », Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2007.

PROULX Boris, « *Enseignement de l'architecture : des changements en vue* » [article en ligne], in *L'Obs*, le 17 mai 2013.

Url:<http://tempsreel.nouvelobs.com/education/20130517.OBS9611/enseignement-de-l-architecture-des-changements-en-vue.html>

- **Conférence / documentaire**

COHEN Jean-Louis, *L'invention de Franck Gehry* [conférence], ENSA Strasbourg, 22.05.2018, 92'.
Url : <https://www.youtube.com/watch?v=zaO25G8rBbA>

POLLACK Sydney [réalisateur] et GEHRY Frank Owen [acteur], *Esquisses de Frank Gehry* [documentaire], Pathé distribution - Fox Pathé Europa, 2007, 83'.

Anarchitecture et désœuvrement

Jean-Christophe Nourisson

Les ouvertures majeures et souvent conjointes des pensées plastiques et architecturales aux questions de spatialité et d'ambiance nous engagent à quitter les définitions canoniques de la sculpture en termes d'addition (modelage) ou de soustraction (taille) parce qu'elles furent et demeurent trop souvent reléguées à une cause de représentation somptuaire.

Les artistes et architectes convoqués pour cette présentation sont en relation avec des milieux précis mais hors mesure. Ils sont perméables aux irisations, aux variabilités, à l'instabilité des sujets reliés, ils ont intégré le fait que le monde nous crée tout autant que nous le créons et se tiennent sur une lisière fragile et poreuse entre nature et culture. Ils remettent le sujet cartésien aux oubliettes et ne produisent pas de forme que l'on puisse circonscrire.

- **Le mouvement est sans origine**

Dans le contexte des remises en question radicales de l'architecture moderne, entamées dès les années 50, apparut un habile détournement du titre de l'ouvrage *Vers une architecture* (1923) du Corbusier, par l'architecte et théoricien britannique Robin Evans. Dans une réflexion incisive sur les systèmes et les réseaux, "*Towards anarchitecture*" (1970)⁶⁴ propose de se "détourner du credo canonique des fonctions et des besoins" et de traiter les "incidences socio-politiques des "choses"⁶⁵. La mise en question s'adosse à l'étymologie grecque des termes: *arché* (origine, maître, principe, autorité) associé au *tegere* (le bâtiment). Anarchitecture peut se lire suivant ces deux sens : *an'architecture* comme non architecture ou *anarchi'tecture* comme la tectonique du non contrôle. S'il n'est pas certain que Gordon ait eu connaissance du texte, les idées étaient dans l'air du temps.

Au printemps 1974, Gordon Matta Clark organisa l'exposition "*Anarchitecture*" avec le groupe d'artistes⁶⁶ qui se réunissait régulièrement dans l'atelier du sculpteur Richard Nonas pour discuter. Nonas nous explique dans une lettre envoyée au Centre Julio Gonzalez à Valencia (1992), la genèse de cette appellation : "Nous savions que cela devrait être une sorte d'anti-nom, mais cela en soi nous paraissait bien trop facile. [...] Que ce soit architecture n'était paru évident à aucun d'entre nous au début, pas même à Gordon. Mais nous comprîmes très tôt, pourtant, qu'architecture pouvait être

⁶⁴ ROBIN EVANS. "*Towards Anarchitecture*." *Architectural Association Quarterly*, vol.2,n°1, janvier 1970.

⁶⁵ SERGIO ANTONIO BESSA. Rien ne Fonctionne. *Gordon Matta Clark et le problème de l'architecture*, in Gordon Matta Clark Anarchitecte. Musée du Jeu de Paume, Paris et Bronx Muséum, NYC. P.. 28 Ed. Les Presses du Réel. 2018.

⁶⁶ Artistes présent à l'exposition *Anarchitecture show*: (Laurie Anderson, Suzanne Harris, Tina Girouard, Jene Hightstein, Bernerd Kirshenbaum, Richard Landry, Richard Nonas, Gordon Matta Clark) au 112 Greene street, NYC. Mars, 1974. Dans le contexte particulier d'un New York au bord du chaos. Rappeler le coup de grâce asséné à l'architecture moderne, devenu emblématique de la rupture, n'est peut-être pas totalement inutile pour comprendre la complexité de cette période des années 1970 et l'apparition de l'anarchitecture. Le dynamitage de la cité de Pruitt Igoé à Saint Louis (Missouri) (16 mars 1972) coïncidait à quelques mois près avec la fin du chantier des tours jumelles du World trade Center (4 avril 1973), deux réalisations de l'infortuné Minoru Yamasaki. L'échec social de l'architecture moderne devenait probant, il impliquait de la part des jeunes architectes dont était Gordon Matta Clark une évaluation critique. Les signes d'un frémissement était apparu dès les années 50 d'un continent à l'autre. L'Internationale situationniste dynamitait le modernisme architectural (1957-1972). Le groupe Archigram préconisait la nécessité d'introduction de "bruit dans le système" (1961-1974), tandis que les pragmatiques métabolistes japonais ébranlés par le traumatisme d'Hiroshima et Nagasaki associaient mégastructure et croissance organique dès l'année 1959.

utilisé pour symboliser toute la coquille de réalité culturelle à faire craquer ce contre quoi nous voulions lutter."⁶⁷ En mars 1974 le groupe monta l'exposition au 112 Greene street NYC. Toutes les œuvres étaient de même format : 40x 50 cm. Tout le monde travailla sur des photographies, à l'exception de Nonas, Anderson et Highstein qui présentèrent des dessins. Les pièces furent installées de façon anonyme. Photographies en noir et blanc : un dentier dans un verre d'eau, une rame de train coincée entre les deux piles d'un pont effondré, un trou dans la terre, une maison sur un bateau, les traces d'une intersection "accidentelle" laissées sur la lune par le rover lunaire, la divine révélation d'Alberti, un phare dans la tempête... s'exposaient comme le témoignage d'un monde en décomposition. Robert Smisthon avec sa conférence illustrée « A Tour of the Monuments of Passaic » en 1967 en avait partagé l'analyse. Cette fois nul auteur, nul commentaire, nulle cohérence stylistique ne venait orienter la lecture des pièces à convictions. Une table d'indices éparpillés, de faible intensité mais suffisants pour dresser un état des lieux. Selon Antonio Sergio Bessa, "L'antiformalisme de Matta-Clark est donc à comprendre comme ce qui défie la loi, l'autorité et tout ce que cela implique." Une posture anarchiste.⁶⁸

L'artiste pensait, dessinait, incisait en mouvement les trois dimensions de l'espace. Le matériau même de son travail de sculpture c'était l'architecture. ..."*Ces murs il fallait les repousser, les déplacer, les adapter à notre quotidien, ne jamais se laisser figer dans ce que les intérieurs mis à nu révèlent, un ordonnancement imposé par la limite des pièces d'habitation*" Ces amis le décrivent comme un petit rablé, sautillant, dansant, toujours en activité. Matta-Clark travaille dans le continuum d'un espace dansé, ces gestes, quand bien même ils sont outillés d'un perforateur, exécutent une chorégraphie dans la porosité de l'urbain. L'expérience de l'œuvre en déplacement est en capacité de restituer toute la sensation des variances infini de la découpe. A ce sujet les montages photographiques qui explosent le point de vue sont explicites. Ils promettent une dérive continue du macro au micro comme dans un "*endroit où vous vous arrêtez pour relâcher vos chaussures, c'est un endroit qui est une simple interruption dans vos mouvements de tout les jours. Ces endroits sont significatifs, sur le plan de la perception, parce qu'ils font référence à l'espace dans lequel on se déplace*".⁶⁹

⁶⁷ GORDON MATTA-CLARK *Gordon Matta Clark*. Catalogue de l'exposition rétrospective, IVAM Valence, Musée Cantini Marseille, Serpentine Gallery London. éd. Musées de marseille, 1993. p.190.

⁶⁸ Voir les préceptes anarchistes d'un Auguste Blanqui, dont le manuel d'instruction sur la prise d'arme préconisait : "*Lorsque sur le front de défense, une maison est plus particulièrement menacée, on démolit l'escalier du rez de chaussée, et l'on pratique des ouvertures dans les planchers des diverses chambres du premier étage, afin de tirer sur les soldats qui envahiraient le rez-de-chausée*". Car il faut bien le dire, dans ces écrits, Matta Clark ne présente pas tant ses travaux comme des œuvres...que comme la quête d'un moyen d'expression en mesure de mobiliser le langage autant que l'action collective.

⁶⁹ GORDON MATTA-CLARK. *Entretiens* Béar Liza, Wall Donald, Crawford Jane, Russi Kirshner Judith, Christian Kravagna. Ed. Lutanie, 2011. p.12.

- **Le désœuvrement comme étape**

Wang Shu retint mon attention lors de sa conférence inaugurale à la Cité de l'architecture et du patrimoine lorsqu'il évoqua les cinq années d'oisiveté passées à boire du thé au bord du Lac de l'ouest à Hangzhou (1992-1997). Je me rappelais les mots d'Agamben réinterprétant une thèse géniale d'Aristote : la puissance est définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. L'architecte est puissant dans la mesure où il peut ne pas construire. J'avais été frappé par cette insistance de Wang Shu à évoquer cette suspension de l'activité dont il donna les raisons : Ruines, tel était le mot qui revenait, il ne s'agissait pas des ruines du modernisme mais des 90% de l'architecture traditionnelle de sa ville détruite en quelques 30 années. Agamben nous souffle: "*Apprendre à faire usage de sa condition, c'est-à-dire à la désactiver, à la rendre inopérante par rapport à soi-même et en cela ça devient une possibilité proprement désœuvrante qui va rendre possible un autre usage de ta condition.*"⁷⁰ La relation érudite de l'architecte à l'art chinois du paysage dit du Shan Shui (Montagnes et eaux), et plus particulièrement la période du 10^{ème} au 12^{ème} siècle doit nous retenir. "La structure d'une peinture de Shan Shui est composée de la même façon que celle d'une page calligraphiée et répond aux mêmes caractéristiques qu'un caractère écrit : elle se construit à partir d'un élément principal - montagne - rocher – arbre, autour duquel s'agence toute la composition. Elle est ensuite découverte de bas en haut, ... pour un rouleau vertical, de droite à gauche dans un rouleau horizontal, et se déroule selon un développement spatio-temporel."⁷¹ Il n'est pas question de point de vue unique, de perspective mais de distance à parcourir imaginativement sur le support plan, selon les trois lointains : le lointain élevé, le lointain profond et le lointain plat, qui tous se rapportent à l'expérience d'un marcheur se situant en verticalité dans sa relation à l'horizon.



Wang Ximen, « Montagne et rivière sur des milliers de li », 1114
Source image : <http://guoxue.zynews.com/XianFeng/2008/2202.html>

⁷⁰ GIORGIO AGAMBEN. Vers une théorie de la puissance destituante. n°45. <https://lundi.am/>

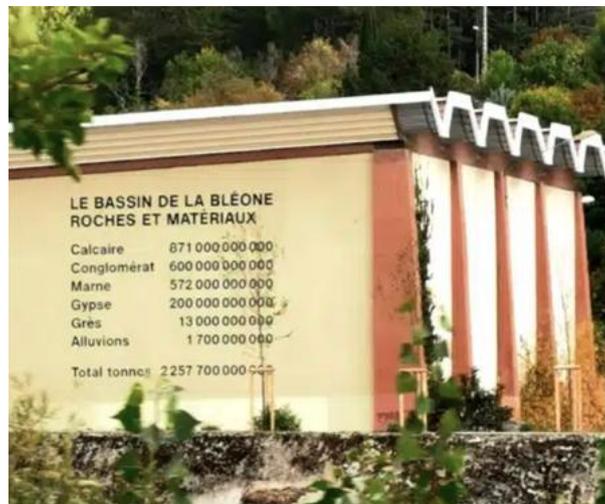
"Par exemple, les anciens disaient qu'il n'y a pas de fête sans danse. Mais qu'est-ce que la danse si ce n'est une libération des gestes et des mouvements du corps de leur économie propre ? Si ce n'est soustraire les gestes à une certaine utilité économique, une certaine direction et l'exhiber en tant que telle, en la désœuvrant".

⁷¹ YOLAINE ESCANDE. *La culture du Shan Shui*. P. 97. Ed. Hermann. 2005.

« *Montagne et rivière sur des milliers de li* » (Wang Ximen. 1114) figure un paysage de plusieurs centaines de kilomètres. La vue panoramique sur 11 mètres de long nous plonge dans des détails d'une précision millimétrique. Ce support de méditation à la relation qui s'établit entre soi et le monde, n'est pas orienté, il réitère l'expérience sensible du corps et du regard en mouvement, méditant dans le paysage. Ces paysages imaginaires sont tous habitables. Pavillon, petites villes, chemins et routes agrémentent le parcours de l'œil et font architecture. Ainsi, si une peinture de montagne peut être considérée comme une machine à philosopher; un architecte pourrait se donner comme tâche de construire des montagnes.

Wang Shu, "l'architecte amateur", tel qu'il aime à se nommer, nous invite à être a minima à hauteur de la réflexion philosophique et architecturale de ses pérégrinations en paysage de peinture.

- **Le monde ruiné du logos**



Lara Almarcegui, Béton, Digne les Bains, 2019

Source image :

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=832658648130336&set=a.756270419102493>

Ce qui avait poussé les lettrés du 10^{ème} siècle vers les montagnes – développement des cités, folie des grandeurs, activité économique débridée – semblait devoir un millénaire plus tard se répéter à une échelle maintenant mondialisée et de montagnes et rivières, il n'était pas certain qu'il en resta. Invité en 2019 pour une exposition à Digne les Bains, Lara Almarcegui découvre le lit défiguré de "La Bléone", qui traverse la ville. Exploitée pendant 50 ans pour l'extraction de granulat, la rivière est en cours de réaménagement et de désindustrialisation. Les rochers faisant barrage sont retirés pour qu'elle retrouve son cours. Pour son exposition (Béton 2019), Almarcegui remplit temporairement les salles avec des amas résultant du broyage des enrochements et les granulats qui seront reconditionnés pour alimenter les chantiers. Une vidéo de la transformation est également visible. L'emprunt temporaire marque une interruption dans le flux tendu de la chaîne de production invitant chacun à la réflexion.

L'artiste, accompagnée dans ses recherches par le Bureau de Recherche Géologique et Minière, propose également d'établir le recensement des roches et sédiments présents sur ce bassin de 906

Km². L'estimation du poids de chacune des "substances" donnera lieu à une restitution sous la forme d'une liste visible sur les murs extérieurs du bâtiment d'accueil. L'indexation mathématique en milliard de milliards de tonnes présentifie la factualité de l'enquête géologique, mais malgré l'apparente autorité formelle du wall painting, les inscriptions se révèlent être des médiateurs désorientant entre monde réel (le lit de rivière dans notre dos) et imaginaire (mots et chiffres échappant à toute visualisation).

La brutale qualité de ce travail qui présentifie l'extraction, toujours en situation précise, fait littéralement vaciller le sol de nos certitudes. Parcourir une exposition de Lara Almarcegui c'est éprouver sur les lieux même de l'extraction, la massivité de l'appropriation, celle-là même qui participe de l'habitat. L'artiste édite également des guides : ruines de Bourgogne ou d'anciennes carrières désaffectées, qui tiennent la promesse à ce "Vivre dans les ruines", selon les mots d'Anna Tsing.⁷² L'artiste est une pourvoyeuse d'indices dont l'activité consiste à exacerber perceptions et sentiments sans éluder la question politique.

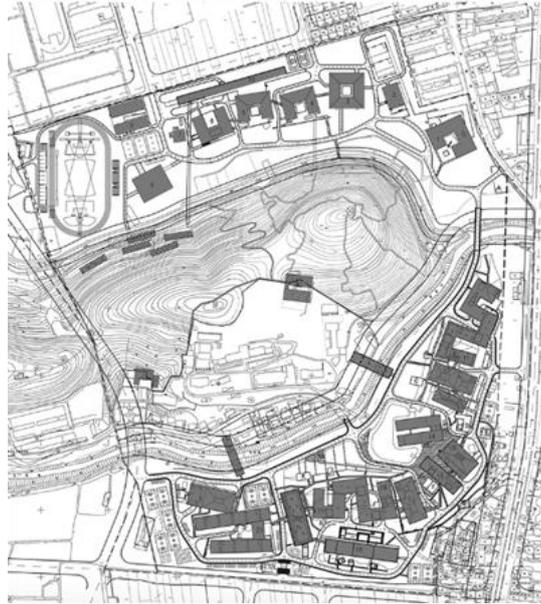
Pour Wang Shu aussi l'étude sur la "complexité de la conception des espaces en fonction des différentes cultures est primordial". Comme pour une espèce vivante pour laquelle il faut déployer des efforts, il y a urgence à sauver certains aspects de l'architecture chinoise en voie de démolition.

Wang Shu et sa femme Lu Wenyu ont ainsi mené des explorations quasi archéologiques avec leurs étudiants sur les habitats traditionnels en destruction. Ils décident de comprendre la diversité des savoir-faire en parcourant la Chine. Ils interrogèrent les artisans sachant en capacité de transmettre gestes, méthodes et connaissance des matériaux.

Le couple organise des leçons avec les artisans au milieu des ruines. Ils se mettent à l'écoute, recueillent et expérimentent "les manières de faire". Ce ne sont pas simplement les matériaux qui sont recyclés ; c'est aussi toute la beauté des divers appareillages et leurs modalités d'assemblage. Pour le bâtiment des Beaux-arts de Hangzhou, les pierres sont récupérées dans les villages en destruction aux alentours du site. Les tuiles réemployées sont assemblées sous la technique dite du Wa Pan ou "raccomodage" qui fait écho au mode de reconstruction rapide après le passage d'un typhon. L'architecte exprime une certaine fascination pour les assemblages d'éléments de bois à première vue gauches, non calibrés et vivants qui finissent, assemblés, par construire un bâtiment aux géométries d'une précision inouïe. Il remarque avec ironie la difficulté qu'il eut à trouver les artisans sachants, puisque les professeurs ne savent plus.

⁷² ANNA TSING LOWENHAUPT. *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2017.

L'autrice suit la trace du champignon matsutake qui a la particularité de vivre dans les forêts de pin de l'Oregon abimées par l'activité humaine, depuis sa récolte par des travailleurs précaires au tarmac des aéroports et de sa consommation au Japon. « Le matsutake est [...] une marchandise capitaliste qui commence et termine sa vie sous la forme d'un don. Il ne devient une marchandise totalement aliénée que pendant quelques heures : juste le temps de patienter sur le tarmac [...]. Pourtant, il reste que ces quelques heures sont primordiales. Les relations entre exportateurs et importateurs qui dominent et structurent la chaîne d'approvisionnement sont établies à la faveur de ces heures fatidiques. » (p. 201).



Wang Shu, plan masse du campus des Beaux-arts de Hangzhou

Source image :

https://www.researchgate.net/figure/Wang-Shu-and-Lu-Wenyu-masterplan-of-Xiangshan-Campus-of-the-China-Academy-of-Art_fig3_344903201

Si nous observons le plan masse du campus des Beaux-Arts de Hangzhou nous remarquons que la répartition des différents bâtiments obéit à une logique distributive qui ne passe pas, par la grille orthonormée. Les différentes unités réagissent quasi organiquement aux courbes de niveau qui les précèdent. Le ménagement entre plein et vide déjoue tout système. Au plus près d'une "montagne" en voie de formation, l'œil et le corps cheminent, d'une vue à l'autre, d'une ambiance à l'autre. Pont, passerelle, rampe, corridor et escalier accompagnent le renouvellement des perceptions entre intérieur et extérieur, passant de flanc à façade ou montant sur les. Au lointain la banale "colline de l'éléphant," retrouve sa splendeur. Le bâti ici diffuse et infuse sur ses alentours. Il est une invite à venir s'y glisser, y courir, y danser. Les questions de construction et d'ambiance sont totalement intriqués, sans que l'un des termes ne prenne le dessus sur l'autre et puisse s'afficher en manifeste. Quelle que soit l'échelle, depuis les matières et leurs mises en œuvre soignées, jusqu'à l'implantation urbaine, tout s'affiche dans une différence d'avec les nouveaux quartiers de Hangzhou tournés vers l'architecture dubaïote.

L'animal humain en déplacement dans le monde interagit avec un milieu en variabilité des fluctuations atmosphériques, acoustiques et olfactives. L'empirisme attentionnel des lettrés chinois et de l'usage qu'en fera un architecte comme Wang Shu est au plus près d'un monde non séparé, sans pour autant versé dans le pur phénomène. Tout est question d'articulation, de passage, de démantèlement, de glissement *entre*. Le paysage n'est pas une vue mais une expérience.

Erwin Strauss dans son ouvrage *Le sens des sens* qualifiait la perception de « *détermination de ce qui est déterminable* ». ⁷³ Il proposait d'y substituer le "sentir" et le "se mouvoir". Notions qui redéfinissent le sujet d'une expérience dans le paysage contre l'extra-mondanité des spatialités géographiques sans horizons. « ... *le sentir et donc l'espace du paysage, correspond à un être relié en*

⁷³ ERWIN STRAUS. Du sens des sens. *Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. 1er édition 1935. Traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Ed. Jérôme Millon.1989.

communication avec le monde environnant, sans détermination. »⁷⁴ En d'autres termes, la séparation du sujet en lecture d'un monde de signes réduirait le champ élargi de l'expérience qui, rappelons-le, ne peut se réduire à l'œil borgne et immobile de la perspective. Cette critique non voilée du cognitivisme et des scalpels habituels de l'approche perceptive nous permet d'appréhender des œuvres qui ne sont pas de purs objets détachés qu'il faudrait simplement lire ou décoder.

- **Affordance et sculpture sociale**



Catherine Melin, Périphériques et tangentes, 2013

Source image : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/melin/repro8.html>

C'est à l'est d'une Eurasie mutante que l'artiste Catherine Melin enregistre en vidéo le mouvement des corps éclatants, habillés pauvrement, jouant, dansant ou en gestes improductifs. Vacances des ouvriers au moment de la pause, jeux d'enfants, danse solitaire au milieu d'îles de béton, dans le "malgré tout" d'un monde pris de folie, elle dispose en installation fragile et instable les fragments témoignant de résistances indicibles. Les œuvres se révèlent comme ces endroits auxquels on ne prête pas attention et qui pourtant interagissent avec nos postures et nos usages de l'espace. C'est ce que le concept d'affordance de James Gibson permet de comprendre. *Les affordances sont ce que l'environnement offre à l'animal, ce qu'il lui fournit, que ce soit bon ou mauvais.*⁷⁵ Les objets entrant dans le *champ optique ambiant* orientent le comportement : une bordure de trottoir que l'on enjambe, le bord d'une falaise qui nous arrête, une surface plane qui nous sollicite pour y prendre place. *Les affordances dépassent la dichotomie objectif/subjectif.* Elles sont propres à chaque sujet, à chaque objet qui entre en contact avec une sensation frémissante qui nous invite ou nous détourne. L'artiste attire notre attention sur les corps en mouvement se jouant de la captivité des entrelacs d'acier et de béton. La contorsion d'un corps qui guide un cerf-volant dans les flux instables du milieu aérien - une partie de pêche en étang pollué sur fond de mégapole. Ce qui frappe avec ces vidéos et leur mise en espace, c'est le paradoxe entre ces villes que l'on croit sorties d'une dystopie et la gracilité des gestes qui s'y pratiquent. La présentation d'une déconnexion inconsciente des corps qui s'adaptent à la survie en milieu hostile, invite à considérer l'espace-temps expérientiel comme un invariable du sujet. Melin met à nu la prétention normative et morale du progressisme. Ces Parkours

⁷⁴ CATHERINE GROUT. Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage. P.37. éd. La lettre volée. 2018.

⁷⁵ JAMES GIBSON. Approche écologique de la perception visuelle. 1er édition 1979. Ed. Dehors. 2014.

au milieu des ruines que sont-ils ? Si ce ne sont ceux du vivant et de la niche écologique que chacun se ménage dans les fissurations du solide.

L'école primaire de Gando réalisé en 2010, au Burkina Faso par Debiédo Francis Kéré, me semble résumer, sans le réduire, le socle de mon propos. C'est dans la savane sèche d'un village de case traditionnelle et sans infrastructure qu'une expérience collective à été menée sur un territoire abandonné où l'on vit dans l'inconfort et la grande précarité. Les villageois sont peu éduqués et la nécessité d'un lieu d'apprentissage est criante, mais il n'y a pas d'argent. L'architecte constate la présence abondante et gratuite de ressources disponibles. Il expérimente avec son équipe et les habitants la fabrication in situ de brique de terre et de ciment. Devant un village prêt à le moquer à tout moment, il teste des voûtes et invente un double toit de tôle et de fer à béton. Le succès convaincant de cette première école fructifiera avec la réalisation d'une bibliothèque, de logements pour les enseignants, d'un centre associatif pour femmes, d'un puits, d'un collège, d'un jardin de manguiers confié aux enfants.



Diebedo Francis Kere, Construction de l'extension de l'école primaire Gando, 2006-2008
Source image : <https://www.kerearchitecture.com/work/building/gando-primary-school-extension>

Cette confiance accordée aux non-sachants qui, à l'issue de la mise en commun des compétences, sont tous devenus en capacité de transmettre un savoir adapté à leurs conditions d'existence en situation spécifique, devrait nous amener à envisager une révision féroce de nos certitudes à propager la bonne nouvelle. Nous rendre à l'évidence d'une nécessaire démaîtrise d'œuvre comme condition d'une reconfiguration de la sculpture et de l'architecture.⁷⁶ Comme Kéré aime à le rappeler, avec ironie, les fausses bonnes solutions des "*modèles occidentaux sont si ancrées dans l'imaginaire des villageois qu'ils minimisent leurs propres savoir-faire.*"⁷⁷

⁷⁶ Rappeler un mot de l'architecte égyptien Hassan Fathy « *Comment pouvons-nous aller de l'architecte-constructeur de système vers le système architecte auto-constructeur ? Un homme ne peut pas construire une maison, mais dix hommes peuvent construire dix maisons très facilement, même une centaine de maisons. Nous devons soumettre la technologie et la science à l'économie des pauvres et des sans argent. Nous devons ajouter le facteur esthétique.* », *Discours d'acceptation du prix Nobel alternatif, le 9 décembre 1982.*

⁷⁷ FRANCIS DEBIEEDO KERE. Conférence à la cité de l'architecture et du patrimoine. Paris. 23/09/2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ss7qHZLgo3I>

Si la ville se construit sur la problématique archi-réalité mathématique, de la mesure, des paramètres et des données, il n'est pas certain que cela convienne en tout lieu et en tout contexte culturel.

- **Bibliographie sélective**

AGAMBEN Giorgio, Création et anarchie. Ed. Payot & Rivages. 2019.

ALMARCEGUI Lara, Démolitions, terrains vagues, jardins ouvriers, Demolitions, wastelands, allotment gardens. Lara almarcegui, Tio Bellido Ramon. Ed. Établissement d'en face projects ; Saint-Nazaire : Le Grand Café, 2003.

ALMARCEGUI Lara, Ruines de Bourgogne XIX-XXI, Ruins in Burgundy. Almarcegui Lara, Rebeyrat Sandrine, Pétilat Siloé, Campion Jo-Ann. Ed. FRAC Bourgogne, 2009.

ALMARCEGUI Lara, Béton, Natacha Pugnet, Max Andrews & Mariana Cánepa Luna, Entretien Lara Almarcegui et Winfried Dallmann. Ed. Silvana, 2019.

BELHAJ KACEM Mehdi, Système du Pléonectique, Ed. Diaphanes. 2020.

DOUTRIAUX Emmanuel, Condition d'air. Politique des architectures par l'ambiance. Ed. Metis Presses. 2020.

ESCANDE Yolaine, La culture du Shan Shui. P. 97. Ed. Hermann. 2005.

EVANS Robin, Towards Anarchitecture. Architectural Association Quaterly, vol.2, n°1, janvier 1970.

GAMBEN Giorgio, Homo Sacer, (l'intégrale 1997-2015). Ed. du seuil. 2016.

GAMBEN Giorgio, Vers une théorie de la puissance destituante. n°45. <https://lundi.am/>

GIBSON James, Approche écologique de la perception visuelle. Ed. Dehors. 2014. James J. Gibson: The ecological approach to visual perception. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GROUT Catherine, Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage. P.37. Ed. La lettre volée. 2018.

HALL Edward T., La dimension cachée. Ed. Du Seuil. 1971.

JOËLLE LE MAREC. « Lire et vivre dans les ruines : Tsing et Sebald », Multitudes, 2019/3 (n° 76), p. 96-102. DOI : 10.3917/mult.076.0096. URL : <https://www.cair>

KERE Diebedo Francis, Radicaly Simple. Andres Iepik, Ayca Beygo. Ed. Hatje Cantz. 2016.

KERE Diebedo Francis, Conférence à la cité de l'architecture et du patrimoine. Paris. 23/09/2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Ss7qHZLgo3I>

MALABOU Catherine, Au voleur ! Anarchisme et Philosophie. Ed. PUF. 2022.

SHÜRMAN Reiner, *Se constituer soi-même comme sujet anarchique*. Ed. Diaphanes. 2021.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens*, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie. Ed. Jérôme Milon. 1989. STRAUS, Erwin, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (1935), Berlin/ Göttingen/Heidelberg, Springer, 1956.

TSING LOWENHAUPT Anna, *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Ed. La Découverte, Paris, 2017.

VAN DYK Katharina, *Sentir, s'extasier, danser. L'implication chorégraphique selon Erwin Straus*. <https://www.nonfiction.fr/article-3999-sentir-s-extasier-danser-l-implication-chorégraphique-selon-erwin-straus.htm>

WANG Shu, *Construire un monde différent conforme aux principe de la nature*. Leçon inaugurale de l'Ecole de Chaillot, prononcée le 31 janvier 2012. Wang Shu, Françoise Ged, Emmanuelle Péchenart, (Traduction, Krystyna Horko). Cité de l'architecture et du patrimoine, Editions des Cendres. 2012.

WANG Shu, *Wang Shu Amateur Architecture studio*, Michael Juul Holm, Kjeld Kjeldsen and Mette Marie Kallehauge. Louisiana museum of modern art ; Zurich : Lars Müller publishers, 2017.

WIGLEY Mark, *Cutting Matta-Clark*. The Anarchitecture Investigation, Lars Müller Publishers 2018.

Architecture, sculpture, et pollution

Laurent Reynès – AMUP (UR7309)

• Biographie

Laurent Reynès est architecte, sculpteur, professeur (docteur HDR) au département d'architecture de l'INSA de Strasbourg depuis 2017. Professeur titulaire à l'ENSA de Strasbourg de 1994 à 2017, il est membre fondateur du laboratoire AMUP. Il est également l'auteur de nombreuses sculptures *in situ* et expositions autour du monde.

• Introduction

L'histoire de l'art est le témoin constant de la complicité des arts plastiques et de l'architecture. La sculpture a toujours été la partenaire privilégiée de l'architecture étant donnée la liaison entre la matière et l'espace. Au moment où la logique énergétique devient primordiale pour l'humanité, qu'en est-il de l'art et de la pollution⁷⁸ à travers l'architecture ?

La mutation que doit opérer l'architecture ne passe-t-elle pas aussi par l'art ? Et la complicité des arts plastiques, et de la sculpture en particulier, ne passe-t-elle pas par l'utilisation des nouveaux matériaux comme la pierre, la terre crue, la paille, le réemploi etc. ? Quid de la sculpture liée à l'architecture et de ces nouveaux matériaux de construction ?

Les mouvements artistiques qui ont utilisé le réemploi comme moyen d'expression⁷⁹, ceux qui ont utilisé les matériaux naturels bruts⁸⁰, ne peuvent-ils pas servir actuellement de guide à l'art complice de l'architecture ? Que reste-t-il actuellement, en 2023, de ces attentions artistiques à la nature des années 1960 et des années 1980 qui pourraient accompagner ce tournant esthétique et fondamental que doit prendre l'architecture ?

Il semblerait qu'à l'heure actuelle, les artistes soient loin de cette préoccupation. Oublieraient-ils l'architecture du XXI^e siècle ? Les artistes sont-ils absents de la construction sobre et douce ?

Par cette réflexion, nous allons tenter de répondre à deux questions : les artistes sont-ils concernés par l'architecture non polluante ? Les décideurs, les marchands d'art, les pouvoirs publics et les gros collectionneurs se détournent-ils de la complicité entre l'architecture douce et les artistes ?

⁷⁸ Naomi Klein, *Tout peut changer : capitalisme et changement climatique*, Actes Sud, Arles, 2015.

⁷⁹ Comme, entre autres, Dada, l'Art Brut, le Nouveau Réalisme, ...

⁸⁰ Le Land Art anglais (Goldsworthy, Nash, Long, ...)

- **Les artistes sont-ils concernés par l'architecture non polluante ?**

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, les artistes ont eu également une grande attention pour la nature. Les années 1970-80 ont été plus propices à cela. Hundertwasser, Joseph Beuys, Richard Long, Andy Goldsworthy, ... ont été les protagonistes de cet art qui prend en compte l'impact humain sur la nature et le paysage. Une part des artistes du Land Art, notamment les européens⁸¹, ont eu cette conscience et cette attention à l'environnement⁸². Que reste-t-il actuellement, en 2023 de ces attentions artistiques en tant qu'idée directrices, et qui pourraient continuer d'accompagner ce tournant esthétique et fondamental que doit prendre l'architecture ?



Friedrich Hundertwasser
Hundertwasserhaus, Vienne
1983

Joseph Beuys, 7000 chênes
7^e Documenta, Kassel
1982

Richard Long
Line in Sahara
1988

Andy Goldsworthy
Grizedale wall, Angleterre
1990

Il n'y a pas ou trop peu d'artistes qui s'intéressent à cette problématique bien actuelle de l'architecture et de la pollution. Peu – ou pas - de projets artistiques architecturaux liés au développement durable semblent voir le jour actuellement. Les artistes s'en désintéressent. De leur côté, les architectes ne semblent pas penser qu'il puisse exister un art du développement durable lié à l'architecture et à l'urbanisme, ou du moins ne le manifestent-ils pas.

Les matériaux non polluants, cités plus avant, sont utilisés de longue date en architecture et en sculpture. Pourquoi ne sont-ils pas réactualisés ? La pierre⁸³, la terre crue⁸⁴, la paille⁸⁵, le bambou⁸⁶, le roseau et autres fibres végétales⁸⁷, ... sont autant de matériaux peu polluants qui peuvent être utilisés tant en sculpture qu'en architecture. D'autant plus que des esthétiques les concernant ont été développées au cours des siècles. Qu'en est-il de ce langage des matériaux sculpturaux en lien avec l'architecture en notre XXIe siècle ?

Certes, il existe actuellement beaucoup de manifestations artistiques de type « symposium de sculpture », qui utilisent la plupart du temps la pierre, la paille, le bambou. Mais ces symposiums ou ces manifestations ne s'impliquent pas dans la complicité architecturale. Ils ne s'occupent que d'objets de sculpture autonomes. De manière générale, les sculpteurs invités lors de ces symposiums ont très peu à voir avec un environnement donné, et encore moins avec un bâtiment. De plus ce type

⁸¹ Contrairement aux artistes du Land Art étasuniens dont les travaux n'ont que faire de la pollution.

⁸² Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.

⁸³ Gilles Perraudin, *Construire en pierre de taille aujourd'hui*, les presses du réel, 2013.

⁸⁴ P. Doat, A. Hays, H. Houben, S. Matuk, F. Vitoux, *Construire en terre*, Anarchitecture, Alternative, 1979.

⁸⁵ Eddy Fruchard et Virginie Piaud, *Technique de construction en paille*, Eyrolles, Paris, 2015.

⁸⁶ Pierre Frey, *Simon Velez architecte//La maîtrise du bambou*, Actes sud, Arles, 2013.

⁸⁷ Dominique Gauzin-Muller, *Architecture en fibres végétales d'aujourd'hui*, Museo, 2019.

de manifestations n'est absolument pas valorisé par le milieu de l'art contemporain alors que, par la matérialité, elles doivent revenir sur le devant de la scène.

Il existe aussi de nombreuses manifestations artistiques en milieu « naturel » comme *Le vent des forêts*⁸⁸, *Cahors Juin Jardins*⁸⁹, *Les balcons de l'Aigoual*⁹⁰, *Art-Nature en Sancy*⁹¹, et d'autres. Mais les motifs restent toujours dépendants du site et ne sont pas liés à un objet architectural.

Dans le même élan, nombre d'initiatives associatives et personnelles, plus modestes, voient le jour à travers d'objets plastiques autonomes. Mais la complicité avec l'architecture et le bâtiment est encore trop rare. Aucune manifestation publique de sculpture en terre crue. Ce matériau partout à disposition n'est nulle part valorisé en sculpture. A notre connaissance, il existe un symposium de sculpture sur paille à Valloire⁹², mais il traite d'objets sculpturaux autonomes, sans aucun lien avec l'architecture. Tous ces matériaux peu gourmands énergétiquement, ne sont que trop peu – voire pas – utilisés en lien avec une architecture. Les maîtres d'ouvrages et les concepteurs du cadre bâti ne font pas – ou peu – appel aux artistes qui sont impliqués dans cette voix. Il est vrai que la pierre, la terre, la paille, et tous ces matériaux naturels ne bénéficient pas de caractéristiques de modernité. Pourtant ce sont bien eux qui sont porteurs d'avenir sain et serein, et non les matériaux chimiquement transformés et produits industriellement.

La surenchère de technicité développée actuellement dans le milieu de l'art contemporain, les techniques multimédias énergivores ne seraient-elles pas obsolètes ? Parce que leur mise en œuvre et leur fabrication demandent trop de technique et trop d'énergie, ne faut-il pas que les artistes redécouvrent les matériaux sobres et qu'ils se réemparent de l'architecture ?

- **Les décideurs, les marchands d'art, les pouvoirs publics et les gros collectionneurs se détournent-ils de la complicité entre l'architecture douce et les artistes ?**

La deuxième moitié du XX^e siècle a été très marquée par les artistes qui sont venus dans le champ de l'architecture⁹³. En effet, les notions de spatialité, de parcours, d'habitabilité, d'environnement, d'échelle, de paysage, de matériaux, de proportion ont été source de nombreuses œuvres sculpturales. Sur les bâtiments, dans l'espace public, les artistes ont pu réaliser des micros architectures qu'ils qualifiaient eux-mêmes de sculptures. La liste est longue des sculpteurs qui ont vu dans leurs travaux des architectures en puissance (Burri, de Saint Phalle, Karavan, Kirkeby, Serra, ...). Réciproquement, nombreux également sont les architectes de la deuxième moitié du XX^e siècle qui sont venus sur le champ de la sculpture⁹⁴ (Couëlle, Calatrava, O'Gerhy, Siza, ...)

Les années 1970 ont également vu l'émergence d'un type d'architecture en auto-construction, où la récupération, le moindre coût couplés au savoir-faire manuel, étaient à l'honneur⁹⁵. A ce moment-là, on ne parlait pas encore de développement durable, ou de développement urgent. Mais les conditions étaient sous-jacentes, la complicité était grande entre les arts, l'architecture et la nature. Hundertwasser est un des grands protagonistes de cette période. Il s'agissait de réintégrer la

⁸⁸ <https://ventdesforets.com/> consulté le 25.01.2023.

⁸⁹ <http://www.cahorsjuinjardins.fr/> consulté le 25.01.2023.

⁹⁰ <https://www.lafilaturedumazel.org/parcours-land-art-les-balcons-de-l-aigoual/> consulté le 26.01.2023.

⁹¹ <https://www.sancy.com/decouvrir/incontournables/horizons-arts-nature-en-sancy/> consulté le 26.01.2023.

⁹² <https://www.valloire.net/le-village-station/les-incontournables-de-valloire/valloire-capitale-mondiale-de-la-sculpture-ephemere/sculpture-sur-paille-et-foin/> consulté le 25.01.2023.

⁹³ Laurent Reynès, *Les artistes qui construisent*, Editions Universitaires Européennes, 2020.

⁹⁴ *Archisculpture*, Catalogue d'exposition, Fondation Beyeler, Bâle, 2004.

⁹⁵ Art Boericke et Barry Shapiro, *Maisons faites à la maison*, Chêne Hachette, 1977.

créativité spontanée, en réaction à l'angle droit imposé au béton qui devenait déjà omniprésent dans toutes les constructions et les banlieues de nos villes. Bien-sûr, dans le contexte un peu à part de l'auto construction, il ne s'agissait pas de construire des bâtiments publics et les initiatives étaient privées, souvent qualifiées de marginales. Ce sont des maisons où la présence de la main s'est faite grandement sentir, contrairement à la valorisation de la machine, de la série, et de tout ce qui constitue les archétypes de l'architecture contemporaine de « bon ton ». Les maisons de Wright (*Jacob II*, 1950), Bruce Goff (*Bavinger*, 1955), de Jacques Couëlle (*Castellaras*, 1960), d'André Bloch (*Carboneras*, 1962), de Pascal Hausermann (*Unal*, 1973), et bien d'autres encore des années d'après-guerre, illustrent ce propos.



Franck Lloyd Wright, Maison Jacob II, Middletown, USA, 1950



Bruce Goff, Maison Bavinger, Norman, USA, 1955



Jacques Couelle
Castellaras, 1960



André Bloch
Carboneras, 1964



Pascal Hausermann, Maison Unal
Labaume, 1973

Actuellement, en ce premier quart du XXI^e siècle, les architectes qui prônent une architecture douce ne s'occupent pas d'art ni de sculpture. Et réciproquement, les artistes ne se préoccupent pas des réels changements matériels que doit opérer l'architecture compte tenu des modifications climatiques et des changements de comportement que cela doit engendrer.

Les architectes concernés par la pollution se retrouvent surtout au sein de collectifs (Bellastock, RETOR, BOMA, NA, ...). Ils sont surtout préoccupés par la matérialité. Ils ne s'occupent pas d'art mais des nouvelles matérialités qui doivent s'imposer. De leurs côtés, les artistes ne s'intéressent pas aux matériaux de réemploi dans le bâtiment, encore moins à la pierre, à la terre crue, à la paille, au

bambou, etc. qui par leur sobriété énergétique devraient être les matériaux supports d'œuvres d'art en lien avec l'architecture. L'architecture « de bon ton »⁹⁶ les éloigne beaucoup. Le « lisse » des bâtiments que l'on voit dans la construction courante ne laisse que trop peu de place à l'intervention artistique. On peut constater que, dans le cadre bâti banal, trop peu – voire pas - d'interventions artistiques directement en lien avec l'architecture ont pu être réalisées ces dernières années. Les maisons, les bâtiments collectifs, les rues, les places, arborent peu ou pas d'interventions artistiques, et encore moins lorsqu'il s'agit d'utiliser des matériaux peu polluants.

Les artistes désertent-ils le champ de l'architecture ? Est-il trop difficile de faire un travail en accord entre architecture et pollution moindre? Le sujet n'intéresse-t-il plus les artistes ? En architecture, l'attention est-elle actuellement trop portée sur l'énergie, le social, les matériaux, ce qui ne laisse que peu de place à l'invention artistique portée sur la forme, la couleur, la texture ?

Les media et les galeries délaissent-ils l'art du développement durable lié à l'architecture? Les pouvoirs publics et les commanditaires de l'espace bâti se désintéressent-ils de cette question ? Nous pouvons constater que, par la commande publique, l'état ne donne pas l'exemple en matière d'art architectural économe en énergie. En effet, durant ces vingt dernières années, on ne voit pas apparaître de projet de sculpture en pierre massive, en terre crue, en paille, en bambou, en bois, etc ... mettant en avant la logique du développement soutenable complice de l'architecture et du cadre bâti. Ce qui est très dommageable car la commande publique bénéficie de couverture médiatique et peut donc faire office d'exemple pour le grand public.

On ne peut que constater que cette même commande publique reste plutôt en faveur d'œuvres d'art monumentales telles que *Quelque chose de...* de Bertrand Lavier, ou *Bouquet of tulips* de Jeff Koons, qui sont très loin des préoccupations du développement durable. Et ne parlons pas du 1% de l'art dans les bâtiments publics qui reste totalement absent car trop souvent détourné.

Quant à la complicité de l'art et de l'architecture en général, on n'en trouve que trop peu de traces. Souhaitons que cette carence soit comblée par le changement de générations des décideurs.



Bertrand Lavier
Quelque chose de ...,
Paris, 2021



Jeff Koons
Bouquet of tulips
Paris, 2019

Quelques rares commandes d'état en faveur de l'environnement peuvent se résumer souvent à une attitude de *greenwashing* qui peut faire beaucoup d'éclats médiatiques, comme l'exemple de

⁹⁶ Celle qui est médiatisée, visible dans les revues à gros tirages.

l'installation d'Olafur Eliasson pour la COP21 en décembre 2015, dans laquelle l'artiste a installé des blocs de glace de la banquise sur le parvis du Panthéon à Paris. Cette installation a mobilisé une grosse quantité d'énergie, effet contraire au propos de base. Ce genre de projets se réalisent à grands renforts de technologie, de transports, et autres moyens très polluants, complètement contraires à ce qu'ils sont sensés devoir démontrer.



Olafur Eliasson, Ice watch, Paris, 2015

Mais peut-être n'est-ce pas tout simplement le marché de l'art qui n'a que faire de l'architecture et du développement durable ? Les foires internationales d'art contemporain (Bâle, FIAC, etc. ...) ne présentent que trop peu de travaux mettant en exergue la complicité du trio Nature/sculpture/architecture. Et cela prouve bien que les collectionneurs et les mécènes sont loin de cette problématique. Et par corollaire, l'architecture et l'art s'éloignent donc toujours plus.

• Conclusion

Quid de l'art et des nouveaux paradigmes architecturaux liés aux matériaux sobres ? Comme il existe une architecture des ZAD⁹⁷, pourrait-il exister un art des ZAAD⁹⁸ ?

Nous voyons que la réponse apportée n'est pas engageante quant à l'art dans l'architecture du développement durable. Les commanditaires et les maîtres d'ouvrages de l'architecture de demain ont un gros effort à faire de côté-là. Mais les artistes doivent aussi prendre le sujet à bras le corps et les matériaux de support de leurs œuvres doivent aussi engager le moins d'énergie possible.

On voit un grand nombre d'expositions dans les galeries et dans les musées qui utilisent des matériaux et des techniques énergivores. Les artistes ne paraissent donc pas concernés par la pollution qu'ils engendrent. Quand redécouvriront-ils la sobriété dans l'expression ? Le message

⁹⁷ Zone A Défendre

⁹⁸ Zone d'Art A Défendre (création d'un nouvel acronyme)

artistique doit-il passer par des moyens sophistiqués et donc polluants. Le grand message artistique ne passe-t-il pas souvent par une économie de moyens ?

Tout reste encore à faire dans le cadre de l'art complice de l'architecture du XXI^e siècle, celle du développement durable.

- **Bibliographie sélective**

Archisculpture [Catalogue d'exposition], Bâle, Fondation Beyeler, 2004.

BOERICKE Art et SHAPIRO Barry, *Maisons faites à la maison*, Chêne Hachette, 1977.

DOAT P., HAYS A., HOUBEN H., MATUK S., VITOUX F., *Construire en terre*, Anarchitecture, Alternative, 1979.

FREY Pierre, *Simon Velez architecte//La maîtrise du bambou*, Arles, Actes sud, 2013.

FRUCHARD Eddy et PIAUD Virginie, *Technique de construction en paille*, Paris, Eyrolles, 2015.

GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

GAUZIN-MULLER Dominique, *Architecture en fibres végétales d'aujourd'hui*, Museo, 2019.

KLEIN Naomi, *Tout peut changer : capitalisme et changement climatique*, Arles, Actes Sud, 2015.

PERRAUDIN Gilles, *Construire en pierre de taille aujourd'hui*, Les Presses du Réel, 2013.

REYNES Laurent, *Les artistes qui construisent*, Editions Universitaires Européennes, 2020.

- **Sites internet**

<http://www.cahorsjuinjardins.fr/>

<https://www.valloire.net/le-village-station/les-incontournables-de-valloire/valloire-capitale-mondiale-de-la-sculpture-ephemere/sculpture-sur-paille-et-foin/>

<https://ventdesforets.com/>

<https://www.lafilaturedumazel.org/parcours-land-art-les-balcons-de-l-aigoual/>

<https://www.sancy.com/decouvrir/incontournables/horizons-arts-nature-en-sancy/>

Argumentaire

Durant le premier colloque en 2020, nous nous sommes intéressés à « La plastique dans la conception architecturale ». Dans le deuxième, en 2021, nous avons débattu sur « La plastique dans la mise en œuvre des matériaux ». Ce nouveau colloque s'inscrit dans la continuité des précédents. Nous allons essayer de dérouler le lien entre l'architecture et la sculpture au XXI^e siècle.

La sculpture a toujours eu une influence sur l'architecture. Elle interpelle les architectes. Certains vont jusqu'à la pratiquer. Forme, matière, volume, matériaux, lumière, espace, ... Leurs langages ont ces termes en commun. D'une manière ou d'une autre, toutes les époques ont su créer des liens entre la sculpture et l'architecture. De nombreux architectes ont pratiqué l'art de la matière par le modelage, la taille du bois ou de la pierre, la fonte et l'assemblage du métal, ... et d'autres techniques plus sophistiquées. Et ce à diverses échelles, depuis l'objet préhensible jusqu'à la dimension du paysage urbain ou rural. La sculpture à l'échelle de l'architecture ... L'architecture à l'échelle de la sculpture... Certains sculpteurs se disent architecte, certains architectes se disent sculpteur. Nombreux sont l'un et l'autre sans le dire ouvertement.

La sculpture et l'architecture ont en commun la matière et l'espace et toutes les composantes qui leurs sont inhérentes.

Mais il y a dans la sculpture une immédiateté que n'a pas l'architecture. Cette immédiateté permet aux architectes une expression rapide. Ce passage par la sculpture permet très certainement des recherches et des aboutissements qui se retrouvent ensuite dans l'architecture.

Certains architectes contemporains voient leurs bâtiments comme des sculptures, d'autres voient des fragments de sculptures dans leurs bâtiments, d'autres encore ont une production sculpturale en parallèle à leur production architecturale.

Ce colloque est ouvert à toutes les approches possibles de la complémentarité des deux disciplines artistiques, l'architecture et la sculpture, à tous les niveaux (concept, mise en œuvre, fabrication, collaborations, ...) Il mettra l'accent, entre autres, sur cette vision des deux arts du volume, de la matière et de l'espace, en focalisant, autant que faire se peut, sur la période actuelle et les préoccupations du XXI^e siècle.