

ETC



Pour une critique sociale de l'architecture ou comment définir l'anarchitecture

« Sortis du cadre : Price, Rossi, Stirling et Matta-Clark », Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 23 octobre 2003 - 6 septembre 2004

Florentina Lungu

Numéro 66, juin-juillet-août 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35133ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lungu, F. (2004). Compte rendu de [Pour une critique sociale de l'architecture ou comment définir l'anarchitecture / « Sortis du cadre : Price, Rossi, Stirling et Matta-Clark », Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 23 octobre 2003 - 6 septembre 2004]. *ETC*, (66), 55-58.

Montréal

POUR UNE CRITIQUE SOCIALE DE L'ARCHITECTURE OU COMMENT DÉFINIR L'ANARCHITECTURE

«Sortis du cadre : Price, Rossi, Stirling et Matta-Clark»,
Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 23 octobre 2003 – 6 septembre 2004

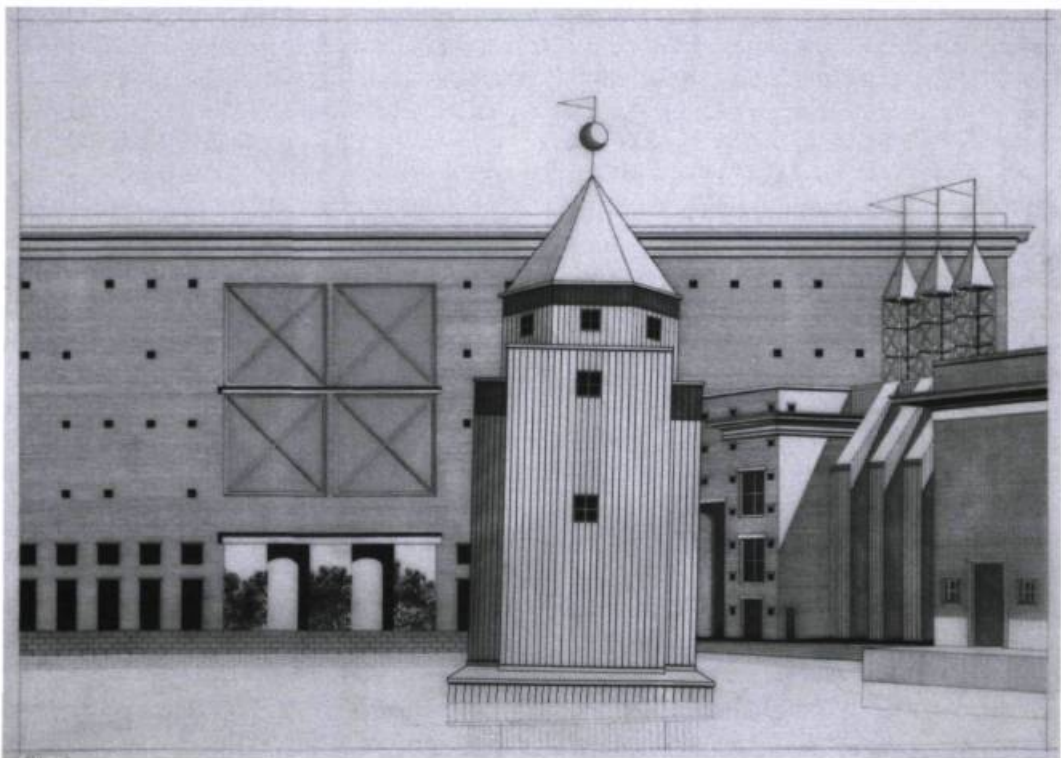
«Chaque période correspond en quelque sorte à une élaboration spécifique de représentations du monde social et de la normalité, sachant que, lors de chacune d'elle, se développe chez les agents chargés d'organiser l'espace ce que Erwin Panofsky appelait une 'habitude mentale' – 'en ramenant ce cliché usé à son sens scolastique le plus précis de principe qui règle l'acte'. Ainsi se modèlent des manières de penser des problèmes et des manières de les résoudre qui organisent les formes (par 'type' et par 'styles') que peut prendre la structuration de l'espace.»¹

Depuis l'apparition du *Style International* jusqu'à la fin du siècle précédent, les historiens s'entendent tous sur le fait que les années 1970 constituent un moment charnière dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle, étant donné l'apparition et la multiplication d'expérimentations diverses qui mettaient en doute le statut et la nature fondamentale de l'architecture, lesquels ont contribué inévitablement au déploiement du postmodernisme². Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling et Gordon Matta-Clark, considérés comme les personnalités les plus emblématiques, provocatrices et influentes de l'art et de

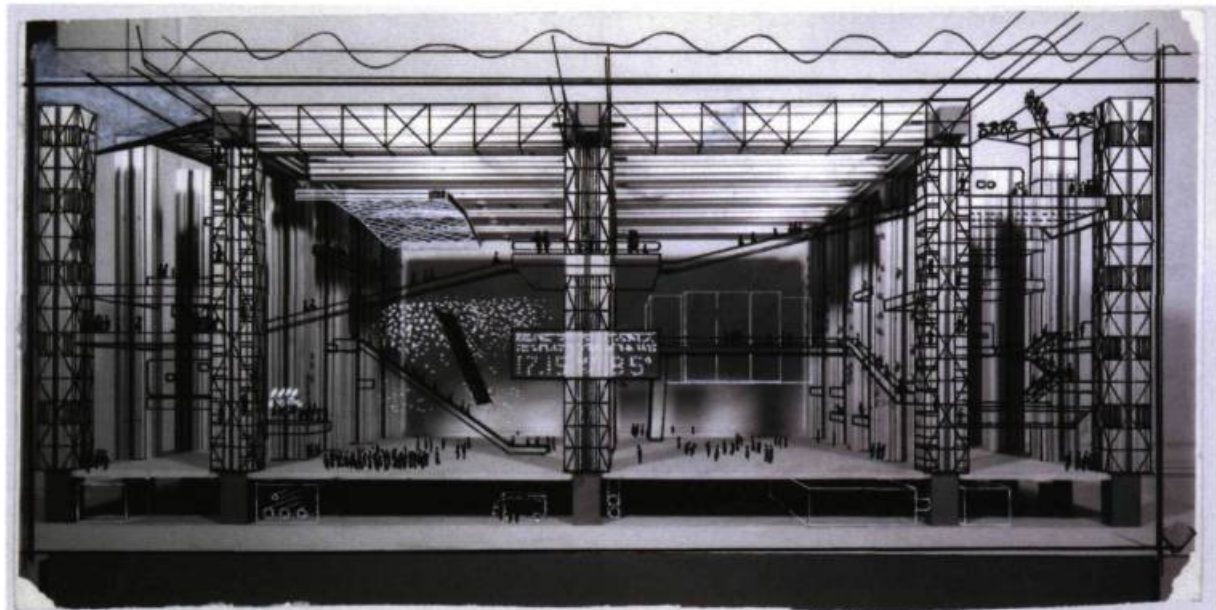
l'architecture des années 1970, se trouvent au cœur de l'exposition « *Sortis du cadre* », dont le but est de mettre en conversation directe leurs réflexions.

« Peut-on construire un anti-bâtiment ? Un projet peut-il transcender la mémoire et l'expérience ? Peut-il avoir une architecture d'écoute ? ». Ce sont quelques-unes des grandes interrogations appartenant à ces architectes, lesquelles jalonnent le nouveau regard interprétatif investi dans cette exposition par rapport à une époque architecturale et artistique passée : la décennie soixante-dix. Lancé par le groupe de commissaires³, ce nouveau regard qui réside tout à la fois sur un travail d'histoire et de mémoire, s'alimente à partir d'un corpus composé de 450 objets, qui pour la plupart n'avaient jamais été montrés au public, dont des dessins, des photographies, des ouvrages, des documents d'archives, des films et quelques maquettes provenant des quatre fonds d'archives acquis récemment par le Centre Canadien d'Architecture.

Quoiqu'au premier abord, il paraît évident que les projets architecturaux de ces quatre personnalités sont presque complètement différents les uns des autres, toutefois il y a un trait essentiel qui s'en dégage et qui les réunit : une critique sociale très forte de leur part concernant l'architecture de cette période. Comment s'opère-t-elle ? Quel langage architectural a été em-



Cedric Price, composition analogue à la chapelle funéraire de Giussano, la porte d'entrée de la Biennale d'architecture de 1980, le Théâtre du Monde et un projet d'hôtel à Cannaregio ovest, Venise, 1979-1980.
Encre sur papier velin ; 77 x 103, 5 cm. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal/Fonds Aldo Rossi.



Cedric Price, *Fun Palace*, perspective intérieure, entre 1961 et 1965. Plume et encres en noir et blanc sur épreuve à la gélatine argentique de la maquette ; 12, 5 x 24, 9 cm. Fonds Cedric Price/Collection Centre Canadien d'Architecture.

ployé dans l'œuvre de chacun afin d'exprimer cette critique? Comment la voit-on en rapport avec notre époque ?

Déconstructionnisme, nationalisme
et postfonctionnalisme

« Voici ce que nous avons à vous offrir... »

La confusion guidée par un but bien précis.⁴ »

Une confusion bien évidemment voulue, mais combien vraie et encore d'actualité, surtout pour l'historien d'aujourd'hui qui, dans son travail de classement des artistes et périodes, se heurte à une œuvre qui résiste fortement au phénomène de labélisation. Artiste américain pluridisciplinaire, figure marquante de l'art et de l'architecture des années 1970, Gordon Matta-Clark, fils du célèbre peintre surréaliste chilien Roberto Matta, incarne bien le mythe de la postmodernité bien qu'il n'ait jamais légué à la postérité une seule construction. Pourtant, ses photographies, films et dessins, qui se déploient tout au long de l'exposition, portent un regard neuf sur l'architecture ; les films *City Slivers*, *Substrait*, *Paris Underground* en témoignent clairement. Mais de quoi peut-on qualifier ses « interventions » à la fois sculpturales et architecturales, réalisées à partir de maisons vouées déjà à la démolition ? Peut-on encore utiliser l'expression « écologie urbaine », de Dan Graham, lorsqu'il essayait de définir à l'époque la démarche de Matta-Clark ?

À notre sens, il s'agit là plutôt d'une esthétique de déconstruction de l'espace architectural, ayant comme toile de fond une critique sociale acerbe sur l'environnement de l'époque. Déplacer les murs, couper l'intérieur des maisons de l'extérieur plusieurs fois en deux afin de mieux reconstruire par la suite, comme on peut voir dans *A W-hole House* ou *Conical Intersect*. À travers ces « actions », « performances » ou « événements » qui ont été documentés par l'artiste même dans des films, des photomontages, des dessins et des photo, on peut déceler déjà les éléments de ce qu'il

appelle l'*anarchitecture*, un concept créé à partir de diverses combinaisons de mots comme *anarchie* et *architecture* ou « *an ark kit puncture, anarchy torture, an art ic lecture, an orchid texture, an art collector, etc.* »⁵ Dans la plupart de ses œuvres, la déconstruction de l'espace réel semble s'opérer suivant une logique de *différance*, telle que la philosophie derridienne la définit et à travers laquelle des oppositions de concepts comme intérieur/extérieur, objet/sujet s'enchaînent, pour arriver à l'essence de ce que peut signifier l'*anarchitecture*.

Une fois qu'on a compris ce que signifie l'*anarchitecture*, on plonge plus facilement dans le concept d'*anti-architecture* », utilisé pour la première fois par Cedric Price, l'une des figures les plus audacieuses de l'architecture britannique de la deuxième moitié du XX^e siècle présentes dans cette exposition. Faut-il établir certains liens sémantiques entre ces deux concepts ? Il ne serait pas exclu d'en envisager ; on pourrait bien les rapprocher, car toutes deux surgissent d'une même critique sociale très forte, véhiculée à la même époque mais exprimée dans des endroits différents.

Peut-on construire un anti-bâtiment ?

Suite à la question de Cedric Price, « peut-on construire un anti-bâtiment ? » se révèle, en guise de réponse, sa maquette du *Fun Palace* (1961-1972), un des projets qui n'a jamais vu le jour. Price le décrivait ainsi : « *The Fun Palace was a proposal for an infinitely flexible multi-programmed, twenty-four hours entertainment center that marries communications technologies and industrial buildings components to produce a machine capable of adapting to the needs of users.* »⁶

Inter-Action Trust Community Arts Centre, érigé à Londres (1971-1979), constitue un autre exemple qui montre que Price était un fervent défenseur des concepts novateurs et libres, mais en même temps qu'il s'opposait à la création d'espaces permanents, statiques avec des fonctions bien précisées. Les commis-

saires de cette exposition insistent, dans la présentation de quelques-uns de ses projets, sur le fait que Price prônait un genre d'architecture adaptable et surtout pourvue d'une grande indétermination, impermanence avec fusion de la technologie de l'information, du divertissement et des activités éducatives, des espaces ludiques, pour circonscrire le bien-être et le plaisir des utilisateurs. Considérant que l'architecture de son temps aurait pu être envisagée différemment, c'est-à-dire avec des constructions en perpétuelle transformation, détérioration et effondrement, Price défendait un point de vue qui nous semble s'approcher en essence de celui de Matta-Clark.

Si les visions de Price et de Matta-Clark se rencontrent sur certains points, celles d'Aldo Rossi et de James Stirling n'en demandent pas moins. On risque vraiment de s'émerveiller autant devant les dessins très esthétisés, voire lyriques de Rossi que devant les impressionnants projets architecturaux de Stirling, qui pour la plupart ont donné lieu à des constructions très imposantes en Italie, en Allemagne, aux États-Unis et en Angleterre.

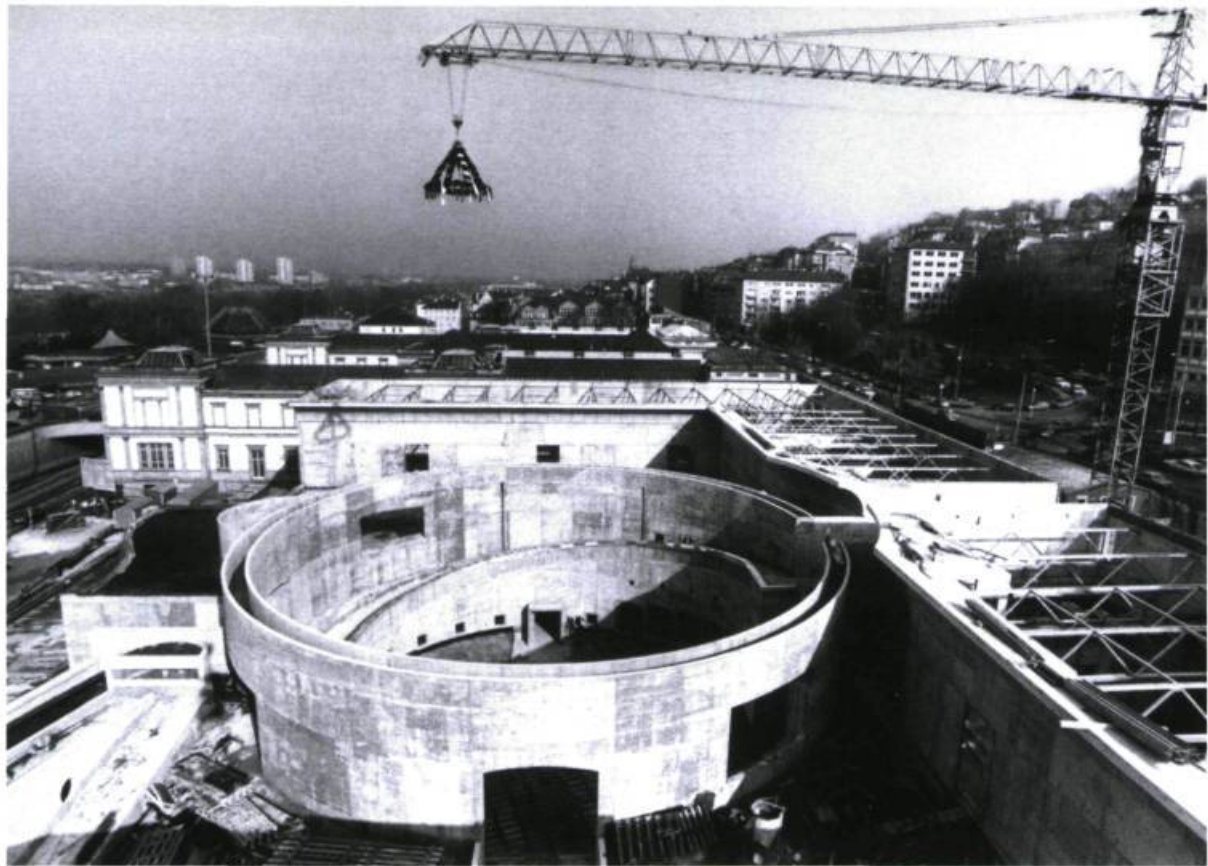
Un projet peut-il transcender
la mémoire et l'expérience ?

C'est la question qui a hanté Aldo Rossi toute sa vie. Elle a été transposée dans la plupart des constructions qu'il a érigées, constituant ainsi sa signature. Architecte italien, connu comme le fondateur du mouvement *néorationaliste* et comme auteur de l'essai *L'Architettura del città* (1966), Rossi nous livre, à partir du milieu des années 1960, tout un langage autobiographique pour exprimer son désaveu par rapport à la « surprofessionnalisation » de l'architecture et son « *fonctionnalisme naïf* », faisant appel à un répertoire fixe d'éléments et de figures identifiables comme le cône, la cheminée, le silo, le baptistère, le théâtre, le passage. Il suffit de regarder le théâtre du monde à Venise (1971), un centre ad-

ministratif à Florence (1977), le projet pour le Musée d'histoire allemande à Berlin (1988), les unités résidentielles le long de *Verbindungskanal* à Berlin (1976) ou la fontaine monumentale à Segrate (1965), pour constater non seulement que Rossi empruntait beaucoup à l'architecture du Nord de l'Italie, mais que les mêmes éléments architecturaux reviennent à chaque fois. La lecture analytique et particulièrement attentive de ses projets architecturaux que nous avons empruntée, en parcourant les deux salles qui lui ont été consacrées dans cette exposition, nous a appris que Rossi traduisait de façon littérale sa critique sociale de l'architecture en recourant à un vocabulaire tectonique basé sur l'idée que l'architecture doit faire appel à des formes urbaines ancrées dans la mémoire collective des villes. Autant dans la première salle, qui réunissait 15 de ses projets sur l'architecture résidentielle, consacrés à « l'idée de typologie » que dans la deuxième, qui porte sur le thème « d'architecture autonome » à travers les 11 projets liés à l'espace public et à la collectivité, on a pu constater cette démarche plutôt pragmatique qu'adopte Rossi comme résultante directe de la forte effervescence politique et idéologique des années 1960. *Le Cimetière San Cataldo*, à Modène (1971), constitue selon la critique un exemple très fort en ce sens, car Rossi avait fait appel à un classicisme dépouillé, tel qu'il apparaissait à la fin du XVIII^e siècle dans l'œuvre de Étienne-Louis Boullée. « Le cube rouge qu'Aldo Rossi a conçu comme élément principal de son projet, et qui abrite un ossuaire, évoque en filigrane la sphère haute de 152 m, que Boullée voulait ériger en hommage au mathématicien anglais Isaac Newton. À travers cette forme épurée se décèle l'influence de l'architecture plus expérimentale des premiers temps du fascisme, telle la Casa del Fasci (1932) à Côme. »⁷



Klaus Frahm, *Neue Staatsgalerie*, Stuttgart. Vue partielle de la rampe et de la rotonde de la *Neue Staatsgalerie*, Stuttgart, Allemagne, avril 1984. Épreuve argentique à la gélatine ; Centre Canadien d'Architecture, Montréal © Klaus Frahm, Hambourg.



James Stirling et Wilhelm Mierendorf photographe, *La pose du « bouquet » au Neue Staatsgalerie, ca 1983.*
Fonds James Stirling/Michael Wilford, Collection Centre Canadien d'Architecture. © Wilhelm Mierendorf

« Peut-il y avoir une architecture d'écoute ? »

Voilà ce que pourrait constituer le *leitmotiv* de l'œuvre architectural de James Sterling, quatrième figure centrale de cette exposition. Sterling, se décrivant lui-même comme un architecte mégalomane (AMF) et ayant évolué à la même époque que Price mais de façon différente, a su indubitablement concevoir cette attitude d'écoute envers l'architecture qu'on peut apprivoiser facilement lorsqu'on contemple les plans des plus spectaculaires projets architecturaux, comme la Neue Staatsgalerie à Stuttgart (1977-1984), qu'on pourrait appeler son chef-d'œuvre, ou le Musée Arthur M. Sackler (Fogg), de l'Université de Harvard à Cambridge (1979-1984). Dans le cas de Stirling, et contrairement aux autres architectes présents dans cette exposition, il devient presque impossible d'apprivoiser cette critique sociale de l'architecture, car elle ne se livre pas d'emblée aux yeux des lecteurs. On pourrait la traduire par une sorte de monumentalité éclectique et en même temps complexe, qui différencie Stirling des autres architectes de son époque.

Mais que signifie : « écouter l'architecture » ? Ne devrait-on pas proposer en guise de réponse une sorte de synthèse, que Stirling a conçue dans la façon dont il a su comment parcourir l'histoire architecturale, en jouant sur les thèmes modernistes et néoclassiques, en réinventant les lieux par des bâtiments qui épousent l'environnement urbain existant, en recourant à une série d'éléments opposés comme cercle et carré, vide et plein, l'ancien et le nouveau, monumentalité et simplicité.

Il s'agit, selon nous, d'une exposition *versus* installation, qui s'enrichit constamment sous l'effet des transformations continues, des réaménageants et des change-

ments de cap, étant donné l'interaction permanente du public, des chercheurs et des étudiants. On ose dire qu'il s'agit là non pas d'une simple installation sur le fond d'une exposition, mais d'une installation aux confins de la performance, où le public est invité à jouer un rôle actif dans la construction de la valeur esthétique et sémantique de l'événement artistique, en formulant ses propres questions et hypothèses qui enrichissent autant son contenu que son caractère proposé au départ. C'est en quelque sorte une réappropriation de l'expérience artistique des années 1970 afin de susciter de nouvelles interprétations concernant cette période.

FLORENTINA LUNGU

NOTES

- 1 Christian de Montlibert, *L'impossible autonomie de l'architecture : sociologie de la production architecturale*, Presses universitaires de Strasbourg, 1995, p. 13, 227 p.
- 2 Ce terme désigne, selon Yves Boisvert (*Le Postmodernisme*, Boréal, 1995, p. 11 et 12), autant « la période historique où les sociétés occidentales évoluent depuis une trentaine d'années » que « l'attitude méthodologique et analytique qui est au cœur du travail intellectuel des postmodernistes ». Pour une meilleure définition et compréhension de ce terme, on peut se référer entre autres à J.-F. Lyotard : *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 108 p. ; et *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Gallilée, 1988, 165 p.
- 3 Commissaire en chef de l'exposition : Mirka Zardini ; commissaires invités : A. Vidler, M. Wigley, Marco de Michelis, Philip Ursprung, Hubertus von Amelnunxen ; commissaires internes : W. Owens, H. Shubert, L. Désy et P.-É. Latouche.
- 4 Gordon Matta-Clark.
- 5 James Attlee & Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark : the Space Between*, Nazareli Press, 2003, p. 48.
- 6 Mary Louise Lobsinger : « Cybernetic Theory and the Architecture of Performance : Cedric Price's Fun Palace », in *Anxious Modernisms*, p. 120.
- 7 Edward Lucie-Smith, *Les Arts au XX^e siècle*, Könemann, 1999, p. 298.