

Français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 10: **Ende der Avantgarde? = Fin de l'avant-garde? = End of the avant-garde?**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Français

Valéry Didelon
Version originale de pages 8–15

Pays-Bas, une avant-garde pour le meilleur et pour le pire

De la crise de l'urbanisation à la crise de la critique de l'urbanisation

Alors que les mutations urbaines semblent partout échapper à ceux qui en ont la charge, les Pays-Bas apparaissent aujourd'hui comme le lieu d'où émerge ce que l'on pourrait appeler «une avant-garde pour le meilleur et pour le pire». En effet, fidèles à une longue tradition du radicalisme initiée par Gerrit Rietveld et Theo Van Doesburg à l'époque héroïque de la modernité et poursuivie, en son temps, par Aldo Van Eyck les architectes et les urbanistes néerlandais d'aujourd'hui exacerbent des positions qui se manifestent ailleurs avec plus de retenue. On verra pourtant comment Rem Koolhaas et ses épigones renouvellent profondément le statut de l'avant-garde, jusqu'à vider le vocable lui-même de sa signification historique, dans la mesure où ils ne cherchent pas à rompre avec la culture dominante, mais, au contraire, l'accompagnent et s'en font les messagers.

Dès 1994 Rem Koolhaas, dans son texte «What ever happened to urbanism», énonçait ce qui pourrait constituer pour lui un renouvellement salutaire de l'urbanisme. Partant du paradoxe que l'urbanisme, en tant que discipline, agonise au moment même où l'urbanisation triomphe, il en appelait à une rupture profonde avec les usages en vigueur. Pour lui, l'échec du modernisme à transformer son environnement est acquis et les substituts postmodernes (de l'historicisme à la déconstruction) n'ont pas su lui apporter d'alternatives crédibles. Plus qu'à un simple changement de méthode, il en appelait à un renouvellement idéologique et concluait son texte ainsi: «Et si nous déclarions tout simplement que la crise n'existe pas, et que nous redéfinissions notre relation avec la ville pour en devenir les supporteurs, les simples sujets plutôt que les auteurs?» C'est là une rupture majeure qui traverse aujourd'hui l'architecture et l'urbanisme aux Pays-Bas sous la forme d'une stratégie du réel.

Du Welfare State au New Deal libéral
Au XXe siècle, un système de subventions publiques de la construction a accompagné le triomphe idéologique de la social-démocratie aux Pays-Bas, laquelle trouvait un relais pertinent dans l'urbanisme proposé par les CIAM (présidé dès juin 1931 par Cornelis Van Eesteren). Les architectes et urbanistes modernes ont su appor-

ter une réponse circonstanciée à ce souci de transformer activement la société en organisant rationnellement son environnement artificiel (transformer la quantité en qualité grâce à l'abstraction et la répétition). Depuis la reconstruction de Rotterdam jusqu'à l'édification de Bijlmermeer, l'urbanisme moderne aux Pays-Bas aura été le symbole du triomphe de la volonté.

Mais à partir du milieu des années quatre-vingt, deux tendances lourdes remettent en cause le modèle en place: d'une part, la déconcentration des pouvoirs publics, de l'autre, le désengagement de l'Etat au profit du marché. Dans un souci de démocratisation, les Pays-Bas s'engagent dans un processus de décentralisation dont les conséquences en termes d'aménagement urbain sont considérables. Plus déterminante encore est la privatisation des régies immobilières publiques, symbole de l'alliance objective entre la social-démocratie et les forces du marché, qui retire à l'Etat son rôle historique d'aménageur urbain. L'urbanisation récente de Borneo et Sporenburg, deux anciens môles du port d'Amsterdam, est caractéristique de cette nouvelle donne. Marcel Smets a montré combien cette opération rompt avec la tradition des nouveaux districts urbains initiée par Berlage, pour s'engager dans la voie d'un urbanisme opportuniste et lucratif. Avec ce projet, la ville d'Amsterdam abandonne non seulement la maîtrise d'ouvrage au secteur privé, mais elle initie et encourage un vaste processus de gentrification. L'aménagement urbain est ainsi de moins en moins action politique et de plus en plus activité économique; on assiste ici à une privatisation massive du pouvoir effectif de transformer l'environnement.

L'Etat providence passe ainsi définitivement la main à la réunion improbable des forces du marché et de la démocratie locale. La réalité du pouvoir s'habille aujourd'hui de nouveaux atours que les réflexions du philosophe Gilles Deleuze comme l'historien Frank Ankersmit nous permettent de mieux comprendre. Aux trois modèles successifs d'organisation sociale décrits par Gilles Deleuze – les sociétés de souveraineté, les sociétés disciplinaires et les sociétés de contrôle – correspondent pour Frank Ankersmit trois paradigmes du pouvoir. Pour l'un comme pour l'autre, nous vivons aujourd'hui la décomposition finale des sociétés disciplinaires pour entrer dans l'ère du contrôle où règne le troisième paradigme du pouvoir. Celui-ci se manifeste avant tout en creux, on trouve sa trace partout où l'on constate une absence de pouvoir formel. Il est ce qui ronge les institutions dont nous avons hérité des sociétés disciplinaires, et l'on ne fait que reconnaître implicitement sa réalité partout où l'on condamne l'impuissance des Etats modernes. Il englobe l'influence des forces du marché, l'emprise de la bureaucratie, la défense des intérêts particuliers («nimbisme») ou encore le poids des corporatismes. Même s'il reste insaisissable, même s'il n'a ni forme ni origine clairement identifiable, il est, à l'image des marchés financiers, aussi réel qu'influent. Dès

Journal

Thema

Forum

VSI.ASA

lors, il ne laisse qu'un petit espace contraint où l'architecte peut projeter son bâtiment et l'urbaniste sa ville. En fait, il ne subsiste qu'une forme sans auteur qui est la transcription spatiale du troisième paradigme du pouvoir dont parle Frank Ankersmit

L'apologie du réel

C'est dans ce contexte, au milieu des années quatre-vingt-dix, que les urbanistes et les architectes néerlandais de la nouvelle génération entreprennent de reconquérir leurs disciplines. Parmi eux, MVRDV, West 8, NL architects, ONE architecture, MAX 1 adoptent une posture intellectuelle qui leur permet de survivre et même de s'épanouir dans ce que certains appellent déjà une seconde modernité. Aux Pays-Bas et ailleurs, de nombreux critiques se sont évertués à les réunir en un même courant; on retiendra ici le terme de *fresh conservatism* proposé par Roemer van Toorn dès 1996 pour le caractériser. Cette appellation est d'autant plus intéressante qu'elle dépasse les appréciations esthétiques auxquelles renvoient les qualificatifs de «néo» ou de «super-modernisme». Au mot *fresh* correspondent un optimisme sans bornes, une propension évidente au dialogue et à la tolérance, une énergie communicative, un hédonisme de rigueur... C'est une forme de conjuration du désarroi qui habite la génération précédente. *Conservatism* renvoie, lui, à l'adhésion aux valeurs en place, au rejet des réformes radicales, de l'utopie, et à la recherche permanente du consensus. En assurant la synergie entre la préservation de l'acquis et l'aspiration à la nouveauté, le *fresh conservatism* correspond à l'air du temps; son horizon politique est l'alliance entre la social-démocratie et l'économie de marché. Cet oxymoron résulte de la tension entre l'aspiration à l'individualisation, à la différence, et la tendance accrue de la modernisation à tout homogénéiser.

Une telle position rompt avec ce que le modernisme et le post-modernisme avaient en commun, à savoir la quête d'un ailleurs. Le premier était en quête d'un avenir meilleur; le second plaçait pour le retour à un passé regretté (historicisme, néo-régionalisme). Cette nouvelle posture ne cherche pas à échapper au présent; c'est au contraire son terrain de prédilection. La banalité quotidienne de la ville contemporaine est la source inépuisable d'inspiration de cette jeune génération d'architectes néerlandais qui doit beaucoup à Robert Venturi. Les sites qui retiennent leur attention sont des espaces ordinaires (centres commerciaux, parcs de loisirs, banlieues résidentielles), dégradés (friches industrielles, terrains vagues), techniques (réseaux de communication, de distribution) ou encore tabous (red light district, lieux de criminalité). Ils les parcourent comme des touristes professionnels qui préfèrent rester à domicile, et pour qui le véritable exotisme réside au cœur du présent, au cœur du «réel». On pourrait parler ici d'une conspiration du réel, tant ses protagonistes aspirent résolument au consensus, et

pour peu que l'on en revienne à l'étymologie du terme où conspirer signifie «respirer ensemble».

Le modernisme et le postmodernisme se fondaient sur une critique intellectuelle de la société, au risque pour l'un de se heurter à l'impossibilité d'édifier un monde meilleur et pour l'autre de rester dans un rejet amer. La nouvelle génération d'architectes néerlandais cherche à sortir de cette impasse en substituant l'optimisme de l'action au pessimisme de la réflexion (dont Aldo Van Eyck fut la figure majeure aux Pays-Bas). Leur travail commence par l'analyse et l'étude de ce qui est si banal qu'on ne le remarque plus. Les éléments les plus médiocres, les exigences strictes du programme et les législations les plus contraignantes sont analysés plus ou moins scientifiquement. (L'usage systématique des statistiques tient à cet égard parfois plus de la numérologie comme activité divinatoire que d'un véritable travail de recherche). Chaque donnée est ensuite déformée, manipulée jusqu'à ce qu'elle apparaisse sous un jour nouveau et devienne susceptible de provoquer un choc.

MVRDV a ainsi fait du WoZoCo, un immeuble de logement pour personnes âgées, l'un des bâtiments les plus «branché» de ces dernières années, à tel point qu'il est devenu la figure centrale d'une publicité de la télévision néerlandaise. Ce qui était banal devient ainsi radical, et l'extraordinaire peut désormais surgir du plus conventionnel. Pour ces agences, seul le pragmatisme est capable de produire de l'inédit; leur slogan est comme une réinterprétation libérale du slogan de mai 68: «Soyons réalistes, demandons l'impossible». La manipulation du réel est ainsi avancée comme un moyen de combiner la recherche critique et l'action constructive. L'architecture comme l'urbanisme sont ainsi abordés en termes d'idéalisation systématique et de surestimation du possible, deux outils conceptuels forgés à l'origine dans le cadre de l'OMA.

Du réel au naturel

L'apologie du réel dont la jeune génération des architectes et urbanistes néerlandais a fait son credo prend à l'évidence ses origines dans le travail et les écrits de Rem Koolhaas. Si c'est avec *New York Délire*, puis *SMLXL*, que celui-ci ait largement diffusé ses positions, c'est dans son passé de journaliste qu'il construit sa posture intellectuelle. Bart Lootsma a bien montré que le nul-journalism, dont Koolhaas fut l'un des hérauts à la fin des années soixante, s'attachait à montrer que les faits étaient plus importants que les commentaires, que l'information pouvait se passer d'opinion et que le rôle du critique était obsolète. Pour Koolhaas, le travail du journaliste consistait à rapporter les faits avec autant de précision que de neutralité, la subjectivité créative résidant dans la sélection des faits objectifs et dans la capacité à attirer l'attention sur des événements sous-estimés. C'est donc dès cette époque, dans son passé de journaliste, que Rem Koolhaas a conceptualisé ce qu'il cherche à mettre aujourd'hui en pratique dans

l'urbanisme: le dévoilement du réel. Pourtant, dès lors qu'il se veut le reporter de la ville contemporaine, Rem Koolhaas se place lui-même sous le coup de la critique légitime dont font aujourd'hui l'objet les journalistes. On peut alors envisager l'analyse de ses positions et celle de ses épigones sous l'angle de la critique des médias: dans quelle mesure le renoncement à l'opinion et à l'engagement est-il un positionnement vraiment neutre? Le fait de rapporter la réalité telle quelle n'est-il pas le meilleur moyen de cautionner les forces à l'œuvre? Si les grands networks américains et européens sont parfois accusés d'être les complices actifs des événements qu'ils couvrent (conflits, bouleversements économiques...), l'urbanisme-reporter que préconise aujourd'hui Rem Koolhaas ne participe-t-il pas lui aussi à sa façon au développement d'une pensée unique de la ville? Mais peut-on éternellement rendre compte sans jamais avoir à rendre des comptes?

La position de Rem Koolhaas s'apparente à une naturalisation des phénomènes urbains. Il nous présente la ville en devenir (*generic city*) comme une somme de transformations chaotiques et inexplicables qui échapperaient à toute finalité. La ville qu'il décrit semble mue par des lois quasi-organiques; elle n'est plus le résultat d'une construction culturelle mais un état de fait, où le réel est donné pour naturel. L'idée d'un devenir biologique de l'urbanisation est renforcée par les références répétées au mot «mutation», même si l'on feint d'ignorer que celles-ci sont aujourd'hui le plus souvent provoquées et instrumentalisées. La position qu'adopte Rem Koolhaas rappelle ainsi celle d'Alan Greenspan lorsque celui-ci évoque «l'exubérance irrationnelle» des marchés financiers. Pourtant, l'un comme l'autre sont bien placés pour savoir que l'urbanisation, comme la mondialisation, ne sont pas des phénomènes naturels. Le politique et l'urbaniste ne semblent perdre le contrôle de l'une et de l'autre que parce qu'elles obéissent à des rationalités qui les dépassent. Si l'on peut reconnaître à Koolhaas le mérite d'avoir remis le monde dans lequel nous vivons au centre des préoccupations des architectes, on peut lui reprocher de ne lever sur la réalité urbaine qu'un coin du voile et de s'en tenir au désordre apparent. Bref, de ne pas aller au bout de sa démarche.

Subversion?

À la suite d'un Rem Koolhaas qui s'installe de plus en plus dans la position confortable et distante du «météorologue» de l'urbanité, de nombreuses agences néerlandaises ont ainsi opté pour une stratégie du réel. Comme le suggère Anna Klingmann, la Hollande est un pays où la transgression n'est plus pensée comme une rupture produite par une avant-garde hors de l'ordre symbolique, mais plutôt comme une fracture à l'intérieur même de cet ordre. Il ne s'agit pas de rompre avec un système mais de l'exposer dans sa crise.

Si avant-garde il y a, c'est bien pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur, parce qu'elle a réussi à renouer avec une certaine efficacité, à

réinvestir les vrais problèmes que pose la ville contemporaine et à leur apporter des réponses originales. C'est là une remarquable alternative à l'héritage des postmodernistes qui avaient déserté la réalité au profit d'une autonomie de la discipline, ne produisant que des fictions plus ou moins auto-référentielles (de l'historicisme à la déconstruction).

Quant au pire, il tient au risque de collusion propre à l'apologie du réel, car célébrer le «générique», c'est à l'évidence cautionner ce qui l'institue. D'une certaine manière, les architectes et urbanistes néerlandais prennent en permanence le risque d'abandonner leur rôle critique pour se contenter de rationaliser que ce qui est, et de justifier l'ordre établi. Peut-on alors continuer à parler d'avant-garde si, au-delà des provocations, l'architecture réputée expérimentale devient une simple chambre d'enregistrement et d'intensification des transformations urbaines qui s'opèrent sans elle? Ce serait là un retournement majeur, qui placerait l'avant-garde aux avant-postes du système en place. La subversion, une fois prise dans le tout venant de ce qui se fait, se résumerait à l'exploitation d'un filon juteux et à être une stratégie de marketing n'ayant pour but que d'accéder à la commande. Lorsque Rem Koolhaas dit : «Et si nous déclarions qu'il n'y a pas de crise...», il soulève en fait le véritable problème que pose aujourd'hui sa

posture idéologique. De même que Luc Boltanski a montré que la véritable crise n'est pas celle du capitalisme mais celle de la critique du capitalisme, on pourrait faire l'hypothèse qu'il n'y a pas de crise de l'urbanisation, mais plutôt une crise profonde de la critique de l'urbanisation: «L'idée de critique ne prend sens en effet que dans un différentiel entre un état des choses désirable et un état des choses réel».

Marie Ange Brayer

Version originale de pages 34-39

Le FRAC Centre, une collection expérimentale

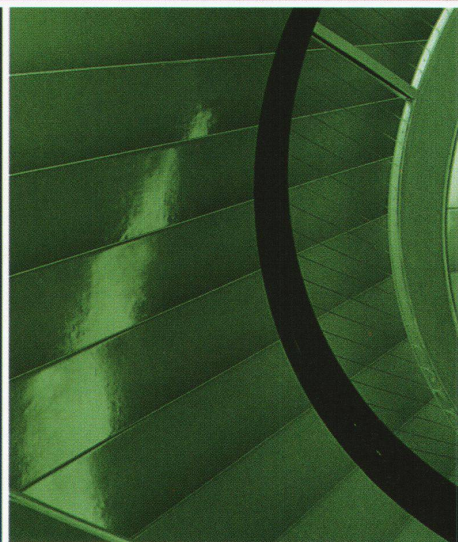
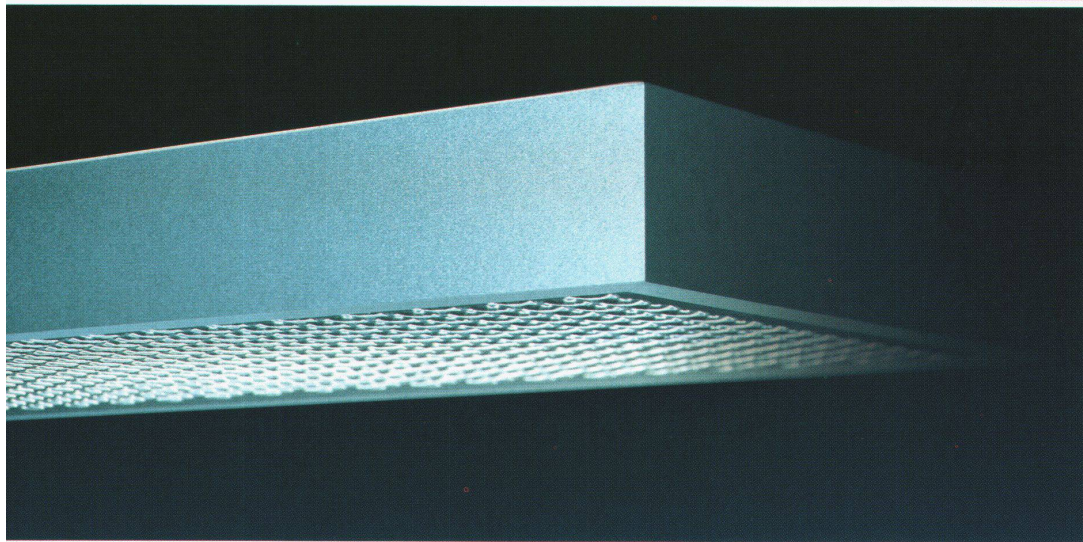
Le projet utopique en tant que contribution à l'histoire des idées et à la critique de l'architecture

L'histoire de l'architecture postmoderne ignore longtemps les expériences menées par les avant-gardes des années soixante. Le changement de paradigme intervenu en 1968 avait induit le renoncement à «l'objet utopique». À partir de ce moment-là, le projet ne fut plus assimilé à un genre associant recherche, hypothèse et provoca-

tion. Dans les années quatre-vingt-dix, la rencontre de l'architecture et des nouveaux médias suscita toutefois un regain d'intérêt pour le modernisme tardif: une néo-avant-garde s'affranchit alors de l'architecture contextuelle. Sous des auspices différents, cette néo-avant-garde renoua avec des techniques de narration radicales et recourut à des démarches transgressives, à une ironie de science-fiction, etc. La collection du FRAC Centre met l'accent sur des projets utopiques des années 60. En s'intéressant à la modernité tardive, elle entend susciter et questionner une pratique du projet ouverte à l'expérimentation.

En 1982, sous l'impulsion de Jack Lang, le Ministère de la Culture en France instaure, dans chaque région, un Fonds Régional d'Art Contemporain, financé à parité par l'Etat et la Région. Dans le cadre de cette décentralisation, les FRAC sont liés à la tutelle de l'Etat en Région à travers la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC). La mission première d'un FRAC est de constituer une collection, engagée dans la création actuelle, et de la diffuser au travers d'expositions et de publications. Les FRAC commandent aussi des œuvres aux artistes, ou mettent en place en région des résidences. Il s'agissait de créer, par capillarité, une véritable décentralisation au sein de la diffusion de l'art

4 Zentimeter sind 4 Zentimeter sind



Das Regent-Patent **MDT (Micro Downlight Technology)** erlaubt ein Leuchtendesign von einer bisher nicht realisierbaren Unaufdringlichkeit und Dezentheit. Noch nie zuvor ist es gelungen, mit einem nur **vier Zentimeter** hohen Leuchtkörper eine **rundum entblendete** Lichtsituation zu schaffen. **Richtungsunabhängige** Leuchten im MDT-Massstab bieten absolute Gestaltungsfreiheit und ermöglichen eine Lichtplanung nach funktionalen Kriterien. Das erste und derzeit einzige Leuchtensystem auf MDT-Basis ist **Level** von Regent. Von Level gibt es **Pendel-, Wand- und Stehleuchten** mit einer Vielzahl flexibler Montagemöglichkeiten. Weitere Fachinformationen zu MDT und Level erhalten Sie unter www.regent.ch, info.bs@regent.ch oder telefonisch unter **061/335 5111**.
Regent Beleuchtungskörper AG · Dornacherstrasse 390 · Postfach 246 · CH-4018 Basel

contemporain, et de faire en sorte que les FRAC, grâce à leurs collaborations avec de multiples partenaires, amènent l'art vers le public, à travers leurs expositions itinérantes en région ou leurs activités pédagogiques. Aujourd'hui, la plupart des FRAC relèvent de ce que l'on a pu appeler les FRAC «deuxième génération». Après presque vingt ans de collection, les FRAC ont doté la France d'un patrimoine artistique exceptionnel. Si les 22 FRAC des 22 régions de France ont peiné, à leurs débuts, à trouver leur voie, beaucoup se sont depuis singularisés, que ce soit à travers leur collection ou leur politique de diffusion, faisant ainsi prévaloir une grande diversité au sein des orientations respectives.

Lors de la création des FRAC, la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la Culture avait signalé d'autres médiums tels que la vidéo, ou d'autres disciplines, comme le design, collectionné aujourd'hui par certains FRAC, mais, à aucun moment, elle n'avait envisagé de voir se développer une collection d'architecture. Cela advint en 1991, avec le Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre à Orléans, sous l'impulsion de Frédéric Migayrou, nouveau Conseiller aux arts plastiques à la DRAC Centre et aujourd'hui conservateur en chef de l'architecture et du design au Centre Pompidou.

Aujourd'hui, la France compte trois lieux de collection d'architecture: l'Institut Français

d'Architecture (IFA), le Musée National d'Art Moderne (MNAM) au Centre Pompidou à Paris et le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC Centre) à Orléans. Dès 1991 commence à s'y mettre en place une collection qui n'a pas pour objectif de recueillir la mémoire de l'architecture contemporaine, ni d'en dresser un inventaire, mais de s'intéresser à l'architecture comme expérimentation, utopie et recherche. L'utopie ne signifiant pas ici un déni de la réalité, mais, dans la crise de l'ordre rationnel qu'elle implique, permettant une échappée critique vers la création et sa dimension parfois visionnaire. Michel Ragon, dont «Prospective et Futurologie» fut une référence pour l'architecture expérimentale des années 1960 en France, écrivait alors: «Contrairement à celles du passé, les «utopies» présentes sont presque toutes immédiatement réalisables». L'accent fut mis sur le domaine esthétique commun que sont susceptibles de partager artistes et architectes puisque la collection du FRAC Centre les réunit.

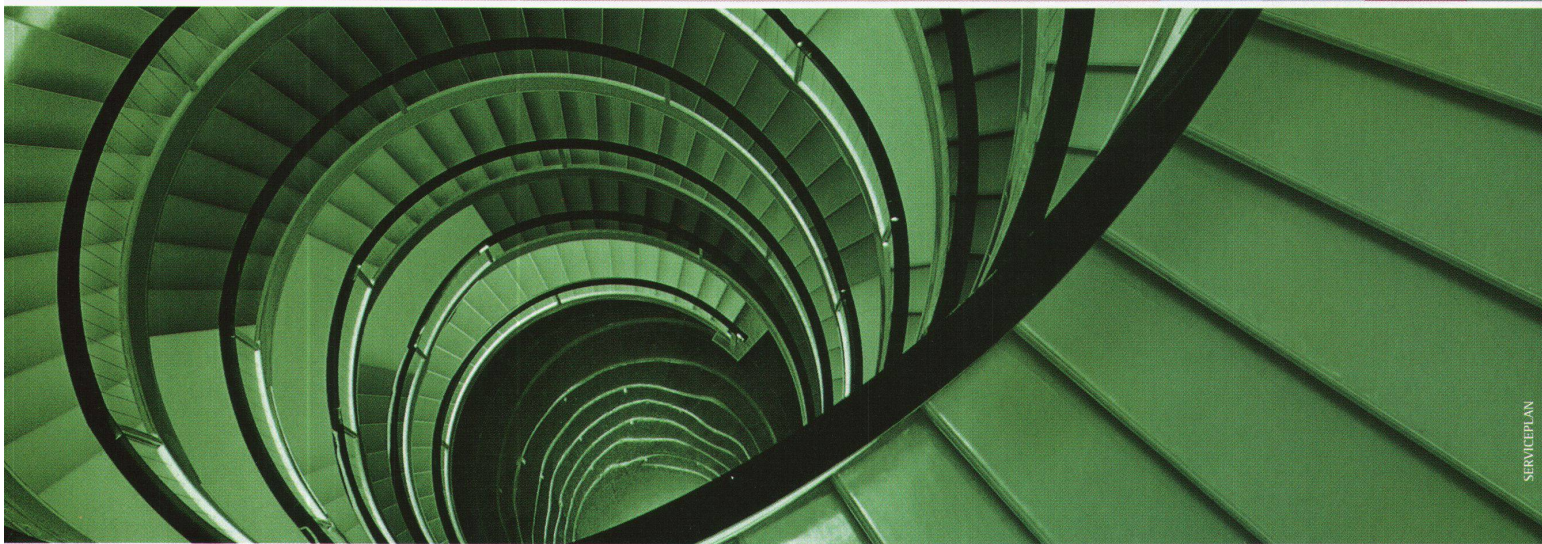
À ses débuts, en 1991-92, la collection se tourne vers la déconstruction, consacrée en 1988 au MoMA de New York, et encore très décrite en France. Le FRAC Centre se dote alors de projets exceptionnels, aussi emblématiques que l'«Open House» (1982) de Coop Himmelb(l)au, dont le dessin, les yeux fermés, libérait l'architecture du programme, ou encore, les Folies du

Parc de la Villette (1983) de Bernard Tschumi. Au lieu d'acquiescer isolément des «objets», le FRAC Centre s'attache à acheter un projet dans sa complétude, des premières esquisses à la maquette finale, afin de retracer les différentes phases d'élaboration du projet, de parcourir le processus de conception de l'architecte, comme en témoigne, par exemple, l'acquisition récente du projet de la Bibliothèque François-Mitterrand de Dominique Perrault. La notion de «processus» est ainsi au cœur de cette collection. Et celle, relevant bien des avant-gardes, de projet.

Renouer avec l'architecture topologique

Dès le départ, également, le FRAC Centre se tourne vers l'architecture expérimentale de la première moitié des années 1960, en France, que la génération post-68 a pu taxer d'idéaliste, et acquiert les premiers projets d'architecture en plastique d'Ionel Schein; des sculptures-habitacles d'André Bloc, défenseur en France de la synthèse des arts et rédacteur en chef de la revue «L'Architecture d'aujourd'hui» (pour exemple de l'oubli dans lequel sombrèrent la plupart des architectes de cette époque, aucun article ne fut écrit, en France, sur André Bloc, entre la date de sa mort en 1966 et l'exposition de Frédéric Migayrou à la Biennale de Venise en 1996, intitulée «Bloc. Le monolithe fracturé»). Des projets phares de cette époque sont acquis qui,

e i n n e u e r M a s s s t a b .



SERVICEPLAN

 **REGENT**
L i g h t i n g

jusqu'à-là, avaient été peu considérés: les maquettes et dessins de l'église Sainte-Bernadette du Banlay, – bunker de béton brut, monolithe fracturé –, construite à Nevers en 1966 par Claude Parent et Paul Virilio (qui n'était pas encore le philosophe que l'on connaît). Ce projet devint emblématique de la collection du FRAC Centre. La fracture du plan détermina la fonction oblique, permettant de repenser, dans une même tension, l'unité dans la discontinuité de l'espace. L'architecture se transforme en plaques «topotoniques» mouvantes dont l'inclinaison incorpore le déplacement physique de l'habitant. Cette dimension gravitationnelle de l'espace a, encore aujourd'hui, des répercussions dans le développement récent des architectures cognitives, espaces dystopiques artificiels et animés, qui interagissent avec l'habitant ou leur environnement (ainsi les Pavillons de l'Eau, construits par Nox et Oosterhuis, au sud de Rotterdam, sont-ils largement tributaires de la fonction oblique). Claude Parent défendait alors une approche topologique de l'architecture, basée sur cette notion de «surface», si prisée aujourd'hui par les architectes ayant recours aux outils numériques. La collection du FRAC Centre procède ainsi par «rebonds» historiques, outre ses réhabilitations d'architectes trop vite oubliés en France ou ailleurs, et aujourd'hui réintégrés dans le «patrimoine». Que l'on pense encore à l'antériorité des cellules en plastique de Schein, dès 1956, premières unités d'habitation autonome, bien avant les Métabolistes japonais, et dont s'inspira Archigram en Angleterre au début des années 1960.

La question de la mobilité, d'une architecture sans inscription, est bien sûr une utopie qui traverse la collection du FRAC, des «Villes spatiales» de Yona Friedman à l'architecture gonflable. Pascal Häusermann en France et en Suisse, ainsi que Chanéac, développent dès le début des années 1960 une architecture à la fois organique et modulaire constituée d'agglomération de cellules. «L'habitat sera comme un tamis», écrivait Schein, «il appartiendra à tout le monde, de partout – car ce monde sera soumis à des migrations». «L'architecture pour tous» est aussi le credo d'Ionel Schein qui pense alors qu'à travers la préfabrication d'éléments et l'industrialisation, chacun aura accès à un habitat, produit en masse en même temps qu'adapté à l'homme moderne. Quelques années auparavant, dès le début des années 1950, aux Pays-Bas, Constant, qui prélude aux recherches situationnistes menées en France par Guy Debord, développait également une architecture migratoire à travers la trame du labyrinthe qui se retrouvera chez Yona Friedman en France ou encore, chez Schulze-Fielitz en Allemagne. Les mégas structures, telles que «Ragnitz» de Huth-Domenig, à la fin des années 1960, ne réactualisent plus «l'architecture totale» de Gropius, mais se définissent par leur capacité d'extension et de prolifération, par leur transformabilité. L'architecture n'est plus un objet, mais un environnement, un champ spatial, ainsi qu'en témoi-

gnent les expérimentations urbaines d'Archigram en Angleterre au même moment.

Les documents de l'autonomie

Il va de soi que la collection du FRAC Centre ne fut pas toujours facilement acceptée dans le climat néo-moderne français. On parla de collection d'artistes, de collection de non-architecture. Aujourd'hui, après avoir été exposée dans une vingtaine de musées à réputation internationale à l'étranger, de Londres à Vienne, de Pékin à New York, après avoir circulé, à hauteur d'une vingtaine d'expositions par an, cette collection s'inscrit désormais dans le paysage architectural, national et international. Elle compte actuellement près de 500 maquettes et plus de dix mille dessins originaux d'architectes, des années 1950 à aujourd'hui. La rigueur de sa ligne d'acquisition, l'exigence de ses choix théoriques en fait aujourd'hui une collection reconnue et identifiable.

L'acquisition de projets conçus en France se fit parallèlement à l'acquisition de projets en Angleterre, en Italie, en Autriche, à la même époque (récemment, les principaux projets historiques d'Eilfried Huth et Günther Domenig furent acquis). La stratégie consista à opérer une coupe synchronique en Europe, à un moment donné, de la recherche architecturale, réunissant, dans une même collection, ce qui peut peut-être être considéré comme les dernières avant-gardes, ultime rencontre de l'art et de l'architecture. Mais ces avant-gardes des années 1960, d'Archigram à Superstudio, étaient dépourvues d'une quête formelle. L'architecture radicale, comme l'a nommée le critique d'art Germano Celant, fut l'objet d'une exposition itinérante organisée par Frédéric Migayrou en 2001. Si les avant-gardes modernes participaient d'un credo commun, l'architecture radicale ne faisait plus valoir qu'ironie, provocation, syllogismes. Ce qui importe n'est plus l'objet, mais la situation, le comportement. Les avant-gardes artistiques et architecturales du début du XXe siècle avaient opéré une rupture radicale qui avait propulsé la maquette d'architecture comme objet autonome, valant pour lui-même dans le processus de création, comme en témoignent les démarches constructivistes, suprématisistes ou néo-plasticistes. La maquette renvoie à un ordre abstrait, synthétique, «non-objectif» des choses. Quel chemin des «Architectones» de Malevic aux maquettes en sel de Superstudio, vouées à la destruction! Cette architecture radicale en Europe poussa dans ses ultimes retranchements le rationalisme du modernisme, ainsi que le démontra brillamment Andrea Branzi. Seule importait, pour eux, la recherche, parce qu'il n'y a pas d'architecture sans recherche. Les logiques productives de l'architecture se mélangèrent, de nouveaux localismes surgirent alors dans la création. Cette relation critique à l'identité de l'architecture est sans doute ce qui traverse la collection du FRAC Centre, de «Delirious New York» de Rem Koolhaas à «Berlin City Edge» de Daniel Libeskind.

Orléans – lieu de rencontre des avant-gardes
Après avoir invité quelque 120 équipes différentes d'architectes en trois ans, toutes issues d'une génération émergente, à travers la manifestation ArchiLab, initiée et produite par la Ville d'Orléans, le FRAC Centre poursuit son soutien à la création architecturale, expose et défend, parmi d'autres, François Roche, Didier Faustino, Decoi, Tom Kovac, etc. À sa manière, ArchiLab espère mettre en contact une génération d'architectes chercheurs, dispersés sur la planète. Pour François Roche, l'architecture est vécue comme une expérience conceptuelle, qui intègre autant les autres arts, la science-fiction, la biologie, que l'épaisseur du réel, sa dimension toujours mutante. Son inventivité intègre un nouveau champ cognitif, toujours mouvant. Entre la quête d'une singularité créatrice et la nécessité d'un réseau de paroles et d'échanges, entre la charge du concept et l'acceptation de la complexité du réel (social, économique, anthropologique) se tient sans doute aujourd'hui l'architecte «chercheur».

Certes, il n'y a plus, aujourd'hui, de bannière, de drapeau, de manifeste; il n'y a plus de mission émancipatrice de l'architecture, de théorie universelle, d'idéologie à révéler, de nouveauté à promouvoir. Jean-François Lyotard, dans la «Condition post-moderne», avait déjà annoncé cette fin des «grands récits». Les doutes émis par les avant-gardes architecturales des années 1960 sur le fonctionnalisme, la technologie, ont aujourd'hui donné lieu à une nouvelle forme d'opérativité de l'architecture, dans une horizontalisation des procédures, des logiques et des projets. Du «dirty realism» de Rem Koolhaas à l'architecture digitale, c'est peut-être une nouvelle forme de transitivité qui se développe, dans son approche, tout à la fois locale et globale, du réel; une architecture au champ de référence étendu, aux «intensités différentielles», qui font implorer les systèmes et les discours formels, pour une remise en question permanente de sa pratique.