

ETC



## La chute architecturale d'Icare

Martin Carrier

Numéro 33, mars-avril-mai 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36005ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrier, M. (1996). La chute architecturale d'Icare. *ETC*, (33), 25-31.

## LA CHUTE ARCHITECTURALE D'ICARE

*Light Construction, Museum of Modern Art, New York. Du 21 septembre 1995 au 2 janvier 1996.*



PHOTO : HISAO SUZUKI

Herzog et de Meuron, Galerie Goetz, Munich, 1992.

**L**e conservateur en chef du département d'architecture du Museum of Modern Art, Terence Riley, vient d'organiser une exposition d'envergure historique. Bien que « Light Construction » occupe un espace exigu dans ledit musée (surtout si on compare cet espace à celui réservé à l'oeuvre de Piet Mondrian présentée concurremment), cette exposition trouve une place de première importance dans l'histoire récente de l'architecture car elle rend officielle la clôture de l'architecture industrielle, voire même postindustrielle. En effet, comme le montrent les nombreuses réalisations proposées, l'architecture contemporaine aurait pris le tournant de la toute nouvelle réalité : électronique et médiatique.

Cet important virage, explique Riley, se serait effectué en architecture par un désinvestissement de la forme au profit de la surface : « *In recent years a new architectural sensibility has emerged, one that not only reflects the distance of our culture from the machine aesthetic of the early twentieth century but marks a fundamental shift in emphasis after three decades when debate about archi-*

*itecture focused on issues of form. In projects notable for artistic and technical innovation, contemporary designers are investigating the nature and potential of architectural surfac* »<sup>1</sup>. La thèse de l'auteur apparaît tout à fait défendable, quoique le concept d'*interface* aurait aussi bien évoqué que celui de *surface*, sinon mieux, notre nouvel environnement technologique.

Ceci dit, « Light Construction » présente sous forme de photographies, plans et maquettes une trentaine d'oeuvres choisies au Japon ainsi que dans neuf pays occidentaux (le Canada n'en faisant pas partie, nous y retrouvons notamment les États-Unis, les Pays-Bas, la France, l'Allemagne, l'Autriche et la Finlande) et ayant comme caractéristique commune de célébrer la luminosité et la légèreté, soit par l'utilisation de matériaux légers tel l'aluminium ou l'acier perforé, soit par l'usage de matériaux translucides tels la fibre de verre ou le verre givré. Ces réalisations, du coup, semblent en appeler à un tout autre rapport à la matière et à la lumière. Comme l'explique le conservateur, notre rapport actuel à lumière se situe *de facto* aux antipodes de celui qui prévalait à

l'époque moderniste. À preuve, si nous tirions jadis profit du verre pour bien mettre à jour la structure interne du bâtiment et pour l'éclairer de façon maximale, nous tendons plutôt aujourd'hui à utiliser ce même matériau en tant que « voile » entre deux lieux, sorte de nuage entre états ou substances.

On se rend compte, à la visite de l'exposition, que le type de muséologie mis en place est incapable de bien mettre à profit la nouvelle production architecturale. Bien que je n'aie aucun préjugé défavorable à l'endroit du médium photographique — au contraire, c'est un puissant capteur lumineux pouvant servir d'excellent témoin de l'instantané — il ressort que sa forte prédominance dans l'exposition, jumelée à son utilisation ultra-traditionnelle (perspectives en plongée ou en contre-plongée saisies sous un éclairage supposé neutre), réussit très mal à stimuler notre nouvel univers perceptif que Roy Ascott nomme *cyberception* : « *the antithesis of tunnel vision or linear thought [...] an all-at-once perception of a multiplicity of viewpoints, an extension in all dimensions of associative thought, a recognition of the transience of all hypotheses, the relativity of all knowledge, the impermanence of all perception* »<sup>2</sup>. Faute de moyens technologiques et visuels adéquats, ou simplement par manque d'audace (un éclairage particulier des lieux ou une multiplication d'écrans translucides aurait suffi à rendre le parcours on ne peut plus intéressant), l'exposition donne fortement l'envie de voir les bâtiments *in situ*, plutôt que de les subir dans un univers muséologique au parfum éventé.

Malgré cette muséographie défaillante, l'exposition rassemble des oeuvres architecturales tout à fait remarquables, que l'on pense à celles de Herzog et de Meuron, Van Berkel, Rem Koolhaas, Toyo Ito, Steven Holl ou Jean Nouvel. La Galerie Goetz de Herzog et de Meuron et l'Édifice ACOM de Van Berkel proposent, par exemple, une structure portante apparaissant comme suit « *ghostlike, a complete reversal of the structural clarity of the so-called Miesian glass box* »<sup>3</sup>. Les édifices ITM de Toyo Ito et la Fondation Cartier de Jean Nouvel quant à eux, expriment une façon différente de traiter l'« intérieur » architectural : dans ces oeuvres où les structures (murs autant que plafonds et planchers) tendent à se dématérialiser et à dissoudre, les photons, les images et l'information semblent davantage circuler que les corps humains.<sup>4</sup>

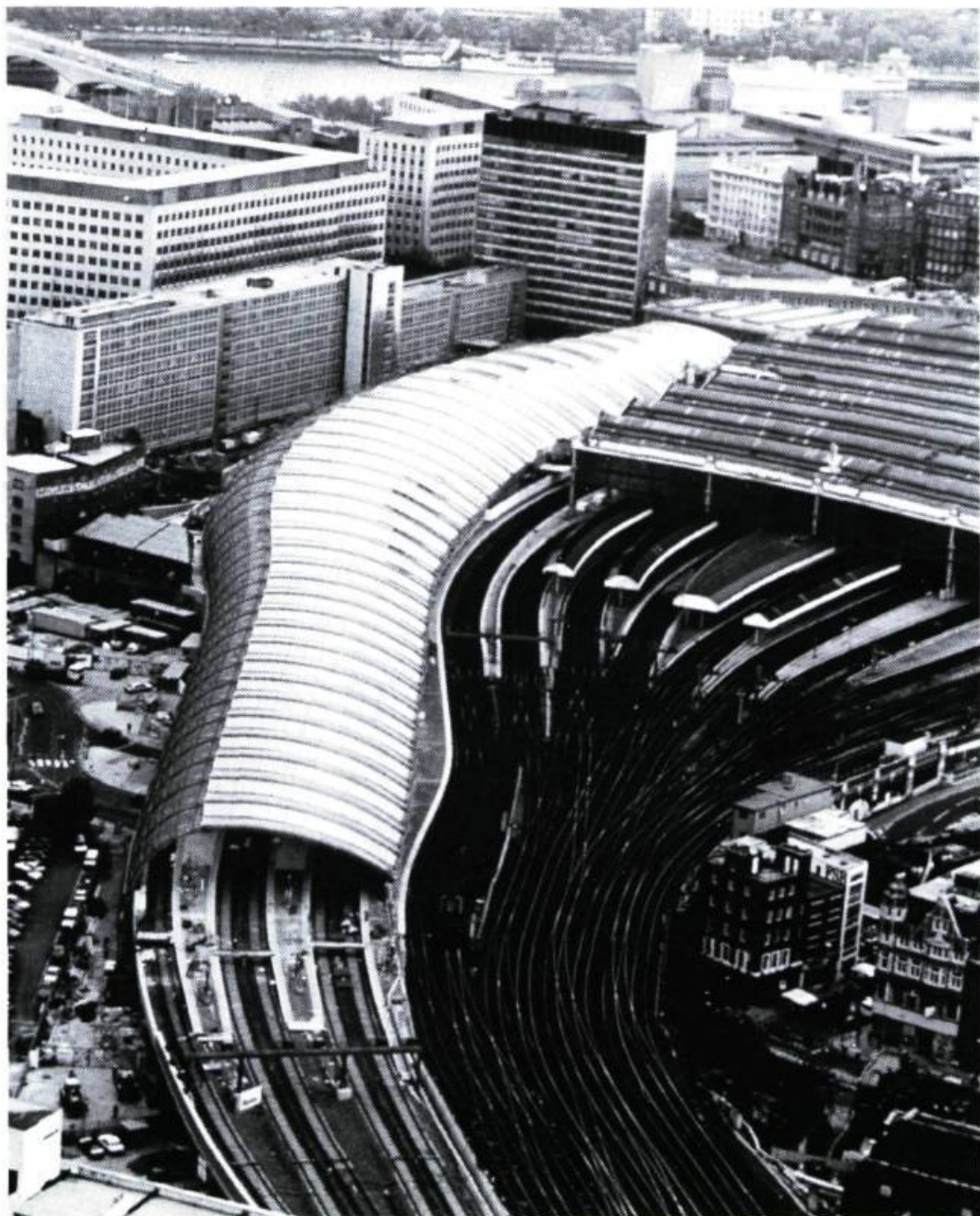
La qualité principale de l'exposition est certes de clouer une fois pour toutes le tombeau du postmodernisme historiciste, du déconstructivisme et de tout autre mouvement néo-moderniste contemporain. Même les Gehry, Koolhaas et Tschumi qui, quelques années plus tôt, faisaient partie de l'exposition, « Deconstructivist architecture » auraient enfin pris, du moins au dire de Riley, la « voie de la lumière ». On peut néanmoins se demander si le Frederick R. Weisman Art Museum de Frank O. Gehry n'aura été inclus dans l'exposition du simple fait de sa façade réfléchissante en acier inoxydable, et s'il n'eût pas été plus judicieux de présenter certaines réalisations plus « transparentes » de l'architecte



Sir Norman Forster and Partners, *Business Promotion Center*, Duisburg, Allemagne, 1993.







Nicholas Grimshaw and Partners, Waterloo International Terminal, Londres, 1993.

comme, par exemple, sa résidence privée ? L'opposition au façadisme semblerait, d'ailleurs, être une des principales luttes menées par ces « nouveaux » architectes.

Un des vices de cette architecture-lumière est de tendre rapidement vers la banalité, au point que toutes les oeuvres finissent par s'équivaloir et se ressembler. Il serait même tentant de résumer l'oeuvre-type par une *boîte lumineuse ou spectrale*, laquelle *apparaîtrait* sans distinctions dans n'importe quelle région du globe. J'entends des architectes réagir : « que voulez-vous, nous vivons désormais dans un *village global* où l'architecture est devenue en quelque sorte interchangeable », un peu de la même façon que l'auront défendu il n'y a guère longtemps les tenants du modernisme. Non pas dans l'esprit ni dans les formes générales mais plutôt par ses défauts, le nouveau « style global » s'annonce en définitive comme un descendant (sans doute illégitime) du style international, notamment par son manque de

contextualisation, son non-respect du site et de la région, sa négligence de l'histoire, sa froideur caverneuse, etc.

Aujourd'hui comme demain, les langues continueront pourtant à différer, comme le feront aussi les traditions, les paysages, les climats, les coutumes, les idées politiques et les valeurs. Le mythe du « village global » et le rêve d'ubiquité sont très puissants mais aussi, comme le rappelle Paul Virilio, fort dangereux : « Le monde est le champ d'action de la liberté de l'homme. Si on le réduit à l'homme, c'est-à-dire à une appropriation globale, ubiquitaire, panoptique comme dirait Foucault, il n'y a plus de monde, donc il n'y a plus de liberté, donc on s'est flingué quelque part. Ce désir de possession, d'identification du corps propre au corps de la terre, c'est donc un désir suicidaire »<sup>5</sup>.

Face à la globalisation de plus en plus dévorante, il faudra aux architectes réaliser des oeuvres de *retenue* et de *saturation*, en d'autres mots produire une architecture

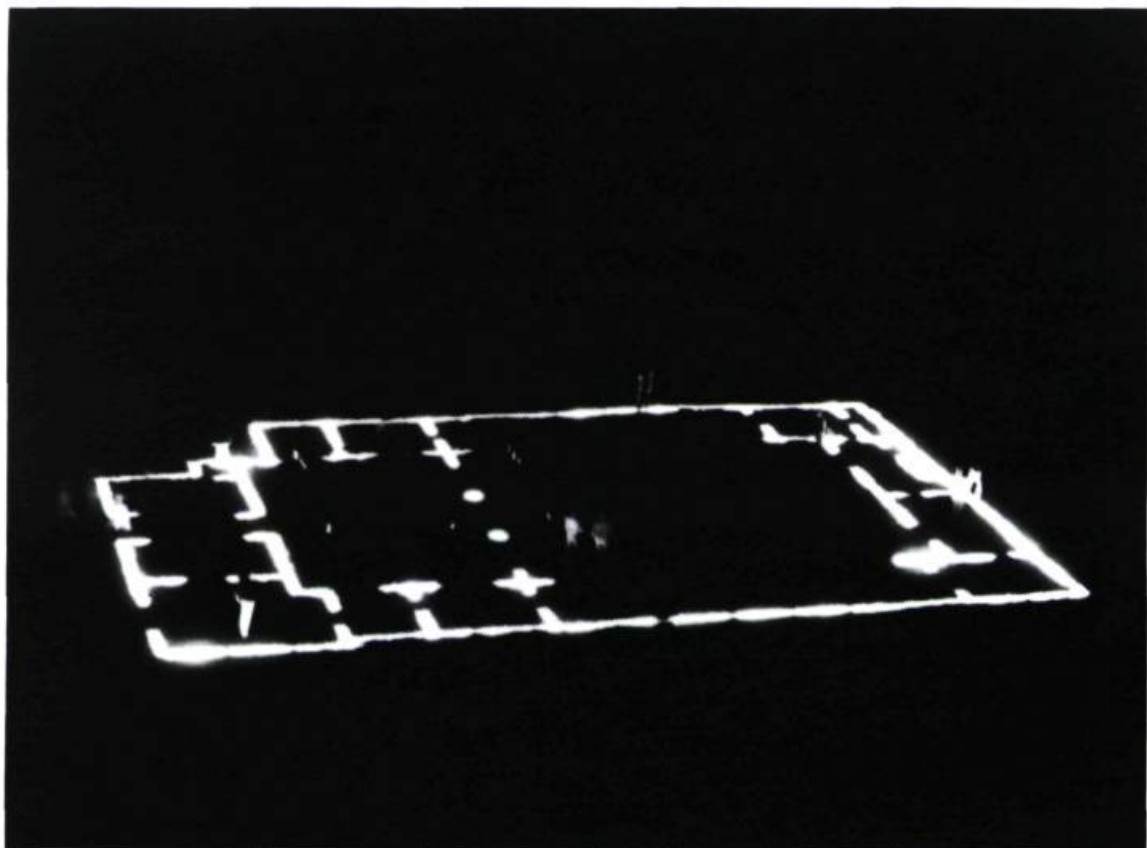


PHOTO : MOMA, NEW YORK.

Melissa Gould, *Floor Plan*, Linz, Autriche, 1991.

qui sache tirer profit de la nouvelle ère électronique tout en affirmant sa position critique. En réaction contre cette architecture-lumière qui *aveugle* et *confond* les lieux et les temps dans un flou de vitesse et d'ubiquité, le nouveau défi sera alors de nous faire cybercevoir la réalité, mais aussi et surtout, de nous mettre à l'abri d'une irradiation excessive et d'une insoutenable légèreté.

MARTIN CARRIER

#### NOTES

- <sup>1</sup> Terence Riley, *Light Construction*, catalogue d'exposition du Museum of Modern Art, New York, 1995, p. 9.
- <sup>2</sup> Roy Ascott, « The Architecture of Cyberception », *Architectural Design*, vol. 65, nov.-déc. 1995, p.39.
- <sup>3</sup> *Light Construction*, *op. cit.*, p. 11.

- <sup>4</sup> Pour une analyse de la tendance à la dissolution de l'architecture, voir mon texte « La dissolution du cube architectural », ETC MONTRÉAL, n° 31, 1995, pp. 6-10
- <sup>5</sup> « La troisième fenêtre (extraits): entretien avec Paul Virilio », in *L'époque, la mode, la morale, la passion : Aspects de l'art d'aujourd'hui : 1977-1987*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 615.