Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 7 (2004)

Artikel: Bento Box : mise en retrait de la forme

Autor: Schärer, Cédric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984534

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bento Box

Mise en retrait de la forme

Cédric Schärer

On a vu dans le champ architectural récent la tentative d'une production dépersonnalisée qui, soit fait appel à une série d'opérations (physiques ou virtuelles), soit laisse agir une série d'éléments extérieurs sur une forme donnée (contraintes réglementaires, systèmes, etc.). Comme s'il y avait refus de choix, refus d'expression d'auteur.

Evidemment, la question sous-jacente est comment produire une forme, comment produire un plan ?

Processus non formel : le diagramme

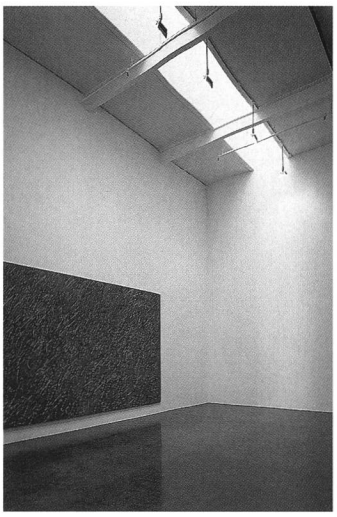
En 1996, Toyo Ito parle de diagramme dans un article consacré à Kazuo Sejima. Il assimile ses bâtiments à «*l'équivalent du diagramme de l'espace utilisé afin de décrire abstraitement les activités coutumières présupposées par la structure*[1].» C'est-à-dire que la phase de développement du projet, dans laquelle intervient habituellement la maîtrise propre de l'architecte, est résorbée. L'enjeu se situe dans un glissement du programme hors des archétypes fonctionnels, vers des systèmes conceptuels.

Le diagramme a foisonné dans les années 1990 et s'est déplacé, pour être sédimenté, avec la parution en 1998 du numéro 23 de *Any*, édité par Cynthia Davidson. Il est alors recentré dans le contexte des processus non formels, qui se réclament entre autres de Gilles Deleuze. Il fait en particulier référence à l'ouvrage que ce dernier consacre au peintre Francis Bacon, dont un chapitre intitulé précisément «Le diagramme» avance que le tableau est préexistant au travail du peintre, qu'il ne surgit pas spontanément mais est le résultat d'une série d'opérations[2]. Il est repris dans un article de Hans Frei[3] et dans de nombreux articles et sous-titres d'ouvrages de cette période. Parmi les architectes qui l'explorent sur plusieurs fronts se trouvent Peter Eisenman, Stan Allen, Ben Van Berken, Robert E. Somol. Vraisemblablement, ils y cherchent le moyen de se dégager des a priori formels et typologiques. Ils y voient un outil servant au déracinement de la production des références historiques et des archétypes, et à un élargissement du champ de l'architecture. Ainsi, ils prennent la liberté d'emprunter à des domaines hors de l'architecture des modèles ou des processus. Ils conçoivent des projets

Galerie Gagosian par Richard Gluckman.
Installation d'une sculpture de Richard Serra.

en important des modélisations économiques (Asymptote), des concepts mathématiques (UN Studio), des analogies biologiques (Greg Lynn). Ces productions produisent une série de "labels" génériques : *morphing*, *folding* (origami), *blurbs*, etc., comme autant d'espèces d'un nouvel herbier. Bien souvent ces résultats demeurent parfaitement identifiables, comme si décompressés au travers d'un algorithme, ils ne parvenaient à se désengager du diagramme. Ils sont en quelque sorte prisonniers du processus et des outils (en particulier informatiques), dont ils deviennent le signe. Par exemple, si un projet procède par *folding*, la surface continue (la feuille) et l'appui pour le pli (l'action) y seront sublimés et apparaîtront de façon récurrente et insistante. Ce processus, sous son couvert d'objectivité (puisqu'il prétend faire usage d'éléments préexistants), ne peut faire l'économie d'un choix initial, choix parfois discutable. Ainsi, il peut entraîner certaines déviances cyniques, comme lorsque Eisenman simule littéralement une secousse sismique pour le bâtiment NC de 1992, au Japon, et que quelques années plus tard le tremblement de terre d'Osaka fait tragiquement surgir la réalité. Ces méthodes permettent la production de formes complexes (des canards au sens de Robert Venturi) et plaisantes au regard, dont on peut parfois se demander si elles n'appartiennent pas plus au *design* qu'à l'architecture. Sans qu'on puisse l'expliquer, elles sont rarement mystérieuses et métaphysiques, ne produisant pas d'espaces mentaux (bien que cette notion reste à définir).

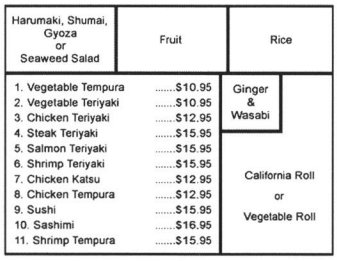
Simultanément, d'autres voies démontent obliquement les modèles et les conduisent dans la non-forme. Il en est ainsi de la galerie Gagosian de Richard Gluckman[4].



Galerie Gagosian par Richard Gluckman.
Exposition d'une peinture de CY Twombly dans des galeries.

Gagosian Gallery

Roland Barthes : «*L'alimentation reste empreinte d'une sorte de travail ou de jeu, qui porte moins sur la transformation de la matière première (...), que sur l'assemblage mouvant et comme inspiré d'éléments dont l'ordre de prélèvement n'est fixé par aucun protocole (vous pouvez alterner une gorgée de soupe, une bouchée de riz, une pincée de légume) : tout le faire de la nourriture étant dans la composition, en composant vos prises, vous faites vous-même ce que vous mangez.*»[5]

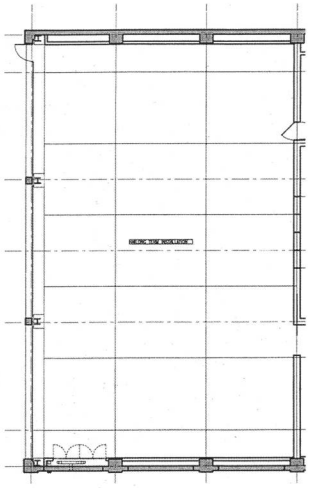


Harumaki, Shumai, Gyoza or Seaweed Salad	Fruit	Rice
1. Vegetable Tempura .....$10.95 2. Vegetable Teriyaki .....$10.95 3. Chicken Teriyaki .....$12.95 4. Steak Teriyaki .....$15.95 5. Salmon Teriyaki .....$15.95 6. Shrimp Teriyaki .....$15.95 7. Chicken Katsu .....$12.95 8. Chicken Tempura .....$12.95 9. Sushi .....$15.95 10. Sashimi .....$16.95 11. Shrimp Tempura $15.95		Ginger & Wasabi California Roll or Vegetable Roll

Bento Box, menu de restaurant.

En abordant la galerie Gagosian, un malaise s'insinue. Quelque chose n'est pas correct. Est-elle gauche, maladroite ? L'effet n'est pas immédiat, comme pour le développement d'un polaroïd. Dans un premier temps, rien ne se manifeste, elle apparaît blanche et homogène, comme sous un voile. Mais, progressivement, elle commence à prendre de la profondeur par transparence. Des éléments se dégagent par l'effet itératif du passage de l'un à l'autre, semblable à ce que peut produire l'exposition d'œuvres de Robert Ryman, où l'on ne croit pas longtemps voir de simples surfaces blanches. On s'aperçoit alors que ses parties ne répondent pas aux attentes d'une analyse qui cherche une unité tectonique de l'ensemble du projet. Elles ne s'emboîtent pas dans une logique où elles se succéderaient et se feraient écho dans la réduction des parties au tout. Au contraire, un dysfonctionnement entre cohérence conventionnelle et projet s'affiche ouvertement et pose des questions : pourquoi la structure, clairement orientée, laisse-t-elle passer une lumière naturelle en diagonale ? Pourquoi change-t-elle d'échelle selon le type d'espace d'exposition ? Pourquoi est-elle visible parfois, dérobée d'autres fois ?

Cette galerie pour le marchand d'art Larry Gagosian à Chelsea (New York) a été réalisée en 2000. Par bien des points, son programme s'apparente à celui d'un petit musée. Il comprend

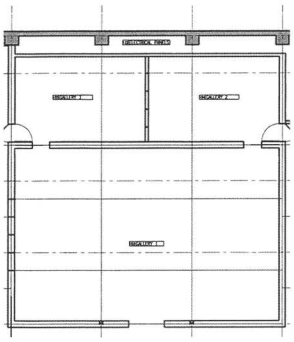


Fragment de la galerie Gagosian, plan des installations temporaires.

des salles d'exposition, un espace expérimental pour des installations à long terme, des salons privés et tous les espaces nécessaires au fonctionnement (administration, recherche, livraison, manutention, stockage des œuvres, sanitaires et locaux techniques). Il ne s'agit pas d'une nouvelle construction, mais de la transformation d'un ancien garage (un centre de distribution routier). La forme préexistante consiste en un espace unique de 67 m x 30 m (2010 m^2), sur un niveau, doté sur une partie d'une mezzanine. La structure est celle d'une halle dont la toiture est portée par des poutres déployées entre des murs à pilastres, l'espace étant ainsi affranchi de porteurs intermédiaires, de divisions et d'obstacles au sol. La grille structurelle n'est rappelée que par la scansion des "fermes-portiques". Avant sa transformation, la halle possédait un plan ouvert (*open plan*), c'est-à-dire un plan en attente d'un programme, d'un usage, d'un langage. Le plan ouvert est la forme générique du plan libre qui, même identique, est quant à lui circonscrit par un usage, investi par une fonction réelle, virtuelle ou symbolique. Le plan ouvert ne serait qu'un contenant, un potentiel, alors que le plan libre serait ce potentiel réalisé, exposé (ce que la villa Savoye est à la maison Domino). Ainsi, selon cette définition étroite, le plan ouvert se transformerait en plan libre lorsqu'il entre dans le discours architectural. Dans ce contexte aux contraintes spatiales très faibles, comment le projet est-il implanté ? A priori, la logique du plan, mis à part l'insistance obstinée de l'orthogonalité et le rappel de la grille (en vibration), est incertaine. Une autopsie, consistant à séparer et identifier les parties de programme (selon les fonctions), permet d'émettre certaines hypothèses sur sa formation. Il est alors possible d'observer que chacune des fonctions se décline spécifiquement, que chacune d'elle présente une organisation qui lui est propre et qui s'associe à une typologie particulière. Le projet est fragmenté en entités programmatiques, un peu à la manière du projet de Sejima et Nishizawa pour le nouveau Musée d'Art contemporain à New York : «*Tout d'abord, nous sommes arrivés à la notion des boîtes elles-mêmes ; chacune représente une pièce spécifique du programme développé par le musée.*»[6] Ces "boîtes" seront empilées en les décalant de l'une à l'autre, pour souligner le principe d'organisation, ce qu'en revanche ne fait pas la galerie Gagosian.

Les parties se caractérisent comme suit.

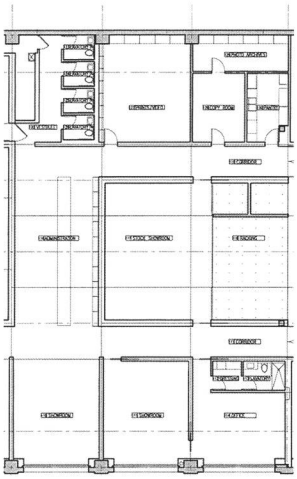
Les installations temporaires exploitent directement la typologie existante du hangar, en occupant simplement trois travées complètes du bâtiment. La toiture est surélevée de la hauteur des poutrelles métalliques pour permettre d'accueillir des œuvres de grand format. Cette opération fait naître un interstice entre la maçonnerie et la dalle, qui laisse pénétrer la lumière naturelle sur deux côtés adjacents (et non opposés) à travers des panneaux de polycarbonate translucide. Le côté ouest de l'espace réutilise les grandes portes à rouleau industrielles et met en scène le déchargement des pièces.



Fragment de la galerie Gagosian, plan des galeries.

Les galeries consistent en trois pièces en enfilade (en croix et non pas linéairement), sans circulation indépendante, à la manière de celles d'un musée. Elles recomposent, à l'intérieur de la masse du bâtiment, un carré distinct et détaché de la structure. A leur endroit seulement, la hauteur statique des poutrelles métalliques existantes est réduite grâce à la mise en place de deux nouveaux appuis camouflés dans les cloisons. L'effet est double ; il permet d'abord de changer le niveau de référence du plafond, et ensuite d'agir sur les proportions des espaces, qui se rapprochent ainsi de la verticale dans cette architecture industrielle plutôt perçue comme horizontale. Les proportions se stabilisent en quelque sorte. Ensuite, le changement d'échelle entre la pièce des installations temporaires et celle des galeries produit un effet fractal par lequel l'une semble la réduction de l'autre. L'entité figurative ainsi formée par les galeries désigne discrètement mais clairement l'écrin destiné à recevoir les œuvres.

Les fonctions administratives, les services et les espaces pour le visionnage privé (assimilables à de petites salles de conférence) sont organisés selon un plan type de bâtiment de bureaux. Ce plan leur permet de couvrir toute l'épaisseur du bâtiment avec deux circulations distribuant des pièces de petite échelle et laisse apparaître en son centre un noyau et un fragment de bureau paysagé. L'atelier se développe efficacement sur le schéma d'une usine. C'est-à-dire qu'il enchaîne directement zone de chargement/déchargement, atelier de manutention et finalement stockage. Les espaces se juxtaposent directement sans circulations, mais tout en tolérant la dissémination de quelques agrégats.



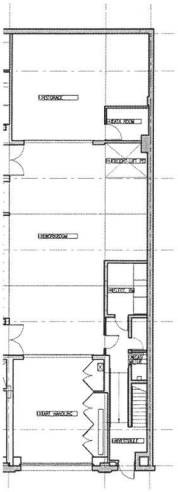
Fragment de la galerie Gagosian, plan des surfaces administratives et des services.

Typologies

Les typologies implantées dans la galerie Gagosian sont de l'ordre de la fonction et non de l'ordre de la forme, comme le sont par exemple la pyramide ou la basilique. Elles sont indifféremment prélevées dans les registres architecturaux allant du profane et du vernaculaire moderne (hangar, bâtiment de bureau) au noble "culturel" (musée). Elles sont mélangées dans une sorte de microglobalisation et procèdent du diagramme, dans ce qu'il fait appel à des éléments préexistants, dans ce que l'emprunt est opérant, dans ce qu'il est matériau de production. En apparence et dans l'absolu, toutes les directions sont possibles, sans préjugés ni certitudes. N'importe quel fragment peut être ramené à la surface et doté d'une nouvelle signification, selon la pertinence du regard qu'on lui porte, selon le potentiel qu'on y décèle à chaque fois qu'il est réactualisé. Ce serait l'effet qui compte, sans que l'on se préoccupe des règles et des moyens utilisés pour y parvenir, sans préoccupation de limites, selon une attitude artistique proche de celle que David Bowie relève au sujet de sa collaboration avec Brian Eno: «*Brian est très bon à prendre des éléments populaires et à les introduire dans le domaine des beaux-arts, alors que j'ai tendance à me saisir des beaux-arts et les abaisser jusqu'à la culture de la rue.*»[7]

En l'occurrence, le choix des typologies n'est pas fortuit, il est pragmatique et direct. La fonction et le fragment typologique se correspondent: ce sont les galeries qui proviennent du musée, ce sont les parties administratives qui proviennent du bâtiment de bureaux, etc. Comme s'il s'agissait de l'utilisation par défaut de standards, d'articles de catalogue, de la solution la plus commune et directe possible pour chaque partie de plan. Comme s'il s'agissait de faire ce qu'il y a à faire pour chaque partie, et de s'y tenir sans en faire plus, créant ainsi la règle de formation des éléments du plan et la cohérence propre de celui-ci. En aucun cas une typologie n'est attribuée à une fonction différente (une typologie de bureaux pour créer du logement, par exemple), tout au plus s'opère un léger glissement (plutôt d'échelle).

Le maintien strict des catégories permet d'esquiver la tentation d'un commentaire (auquel se livrent cyniquement certains Hollandais, ironiquement certains Japonais), d'un effet de contraste, de contradiction ou de basculement. L'innovation typologique n'est pas l'enjeu de ce projet qui fait l'économie de parties "flamboyantes" et de manifeste.



Fragment de la galerie Gagosian, plan de l'atelier.

Conglomérat

Au vu de ce qui précède, on peut affirmer que le plan de la galerie Gagosian n'est pas le produit de la division stricte de la surface à disposition, mais qu'il est généré par la combinaison des divers morceaux qui remplissent l'enveloppe. Ils sont disposés dans un ordre simple de juxtaposition ou d'emboîtement, sans axialité, symétrie ou figure, dans un apparent hasard.

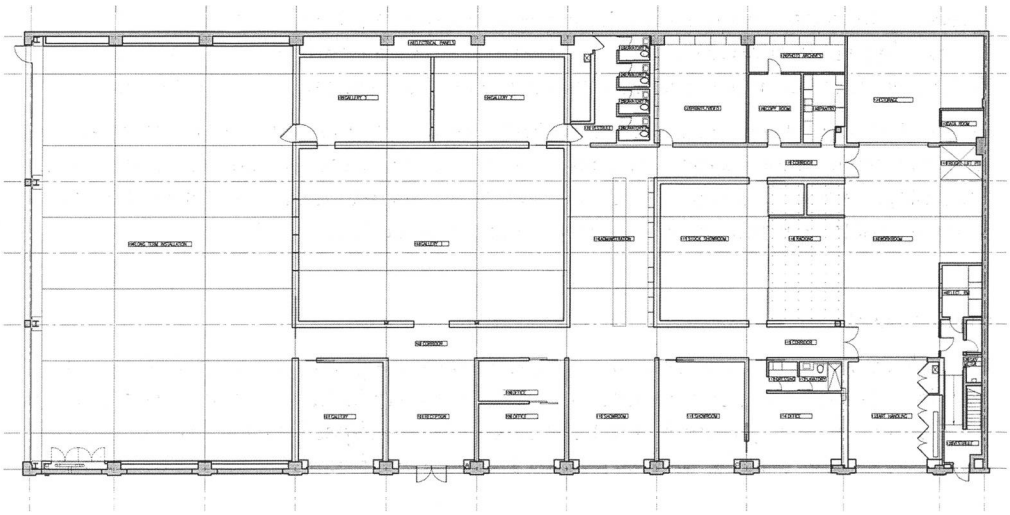
On passe de l'un à l'autre, abruptement, sans transition. Il s'agit d'un conglomérat dans le sens utilisé par Herzog & de Meuron dans leur projet de concours pour le New MoMA[8], c'est-à-dire d'une matière compacte, massive mais composite, faite d'agrégats divers.

Les parties hétérogènes sont amalgamées entre elles sans tension et se cristallisent en une matière. Leur caractère individuel s'en trouve atténué dans un faux-semblant d'homogénéité (Herzog & de Meuron opposent cette approche à celle de l'agglomérat, qu'ils comparent à une nature morte dans laquelle les objets identifiables et les vides sont en tension et en équilibre). Puisqu'elles ne sont ni articulées, ni soulignées, elles déjouent tout effet de constellation ou de système sériel et offrent l'image d'une grille diffuse, d'un corps en suspension dans un ordre fragile et instable. Le plan n'a ainsi ni centre de gravité ni événements distincts (ou, à l'inverse, une multitude d'événements). Toutefois, les conditions existantes et les exigences fonctionnelles viennent polariser le système. Les premières afin de régler les rapports nécessaires de lumière, d'entrée, etc. Et les secondes afin de permettre une exploitation normale et correcte du bâtiment.

Force est de constater que le résultat de cette somme de typologies n'est pas égal à une "super-typologie". Au contraire, un phénomène de "dé-typologisation" est en marche, tournant le dos aux modèles.

Système a-hiérarchique et programme

Alors que les espaces de la galerie Gagosian varient en termes de taille, proportion, lumière, forme et relations, ils s'efforcent d'avoir la même valeur, la même importance. Ils y parviennent grâce à leur regroupement en entités typologiques distinctes. Par ce biais, les pièces de petite échelle résistent, par exemple, au poids figuratif des larges salles. Les hiérarchies s'estompent; en principe, aucun élément ne prend l'ascendant sur un autre, chacun reste indépendant. Le constat est le même si l'on considère les éléments du point de vue compositionnel ou programmatique (cette distinction est importante, leurs exigences ne coïncidant pas nécessairement), en maintenant ce paradoxe: il n'y pas un ordre supérieur auquel se soumettent les parties, mais aucune d'elles ne domine. Ensemble, elles mettent en retrait le désir de hiérarchie du projet et qualifient une prise de position face au programme et à sa signification. A l'Ecole des beaux-arts, le programme était au centre de l'enseignement puis-



Plan de la galerie Gagosian.

qu'il était à l'origine du "parti" représenté par l'esquisse : «*L'élève en fait d'abord, à l'échelle indiquée par le programme, une esquisse (en douze heures) dont il conserve le calque ; puis dans son atelier, avec les conseils du maître, il en fait l'étude et le rendu.*»[9]

De façon inattendue, le programme conserve une place prépondérante chez les architectes modernes, comme Le Corbusier par exemple, d'habitude si prompt aux ruptures ; en 1957, John Summerson l'édicta comme l'un des principes majeurs de l'architecture moderne, dans lequel elle aurait puisé sa cohérence : «*Le programme comme source d'unité est, aussi loin que je puisse voir, le nouveau principe majeur impliqué dans l'architecture moderne.* (...) *Un programme est une description des dimensions spatiales, des relations spatiales et autres conditions physiques exigées pour la performance pratique des fonctions spécifiques.*»[10] Alors que les architectes postmodernes l'écartent de leurs préoccupations, le programme retrouve une nouvelle vitalité dès les années 1990, notamment avec l'OMA qui est convaincu de sa radicalité et qui en prolonge, revisite ou infléchit les paradigmes.

Dans la galerie Gagosian, cette force unificatrice du programme qui soufflerait, selon les termes de Le Corbusier, à travers le plan, fait défaut. Il n'est pas question de dire ce qu'est le projet, comme il est d'usage de dire qu'un théâtre, par exemple, est avant tout une scène, qu'une école est une classe. Il n'y a pas ici un espace de référence majeur et central, servi par des fonctions annexes. Le programme est si morcelé qu'il se décompose. Il ne véhicule pas une idée forte (et souvent réductrice), qui le subordonnerait à un ordre supérieur, à un système, et l'habillerait d'un corset. Il ne fait pas usage d'aphorismes. Cependant, il ne s'agit pas de dire : «le programme est complexe, alors le plan est complexe». Le programme n'est pas *une* chose mais un ensemble. Il résiste à la tentation de réduire sa complexité à un schéma synthétique ou à un raccourci métaphorique : il déjoue le "parti".

Mais renoncer à une mise en ordre déterministe du plan est-ce un signe de perte de maîtrise, de faiblesse ? Est-ce le choix de la facilité basculant dans l'arbitraire et l'imprécision ?

Ce n'est pas le cas si on envisage le projet sous l'angle d'une stratégie qui se fonde sur l'exploitation du potentiel du lieu dans lequel il s'implante, c'est-à-dire qui tire parti de chaque circonstance, sans préméditation. Immanquablement, un effet de vibration apparaît. Il provient du réajustement incessant, à la limite de la désintégration, du rapport entre objectifs et potentiel. L'ensemble est ainsi maintenu dans un équilibre ténu, qu'un rien peut faire chanceler.

C'est un effacement des outils de compréhension, jusqu'au point de rupture, à l'inverse d'une recherche de cohérence des parties par rapport au tout qui martèlerait un concept. C'est une prise de risque dans le contexte des architectures qui se donnent au premier regard, qui sont plaisantes sans être mystérieuses, qui flattent sans émouvoir. Le projet devient un objet familier, mais qui garde une certaine distance.

Le processus de fabrication du plan de la galerie Gagosian ne produit pas une figure. Le classement de ce plan est difficile, parce que sa forme finale est à la fois indicible et unique, dans une étonnante contradiction. Il faut le considérer de l'intérieur pour en éclairer son organisme. Il ne peut être contemplé comme un objet mais plutôt comme un tracé qui fonctionne sur un mode mineur sans abstraction ni artifices de poché, de composition, etc. Seule reste la grille, déformée, grâce à l'usage systématique de l'orthogonalité qui, en l'occurrence, est à considérer comme un non-choix, un refus d'intention.

Le plan relève du document d'exécution, de la synthèse des données de la fabrication, il ne s'affiche pas comme représentation.

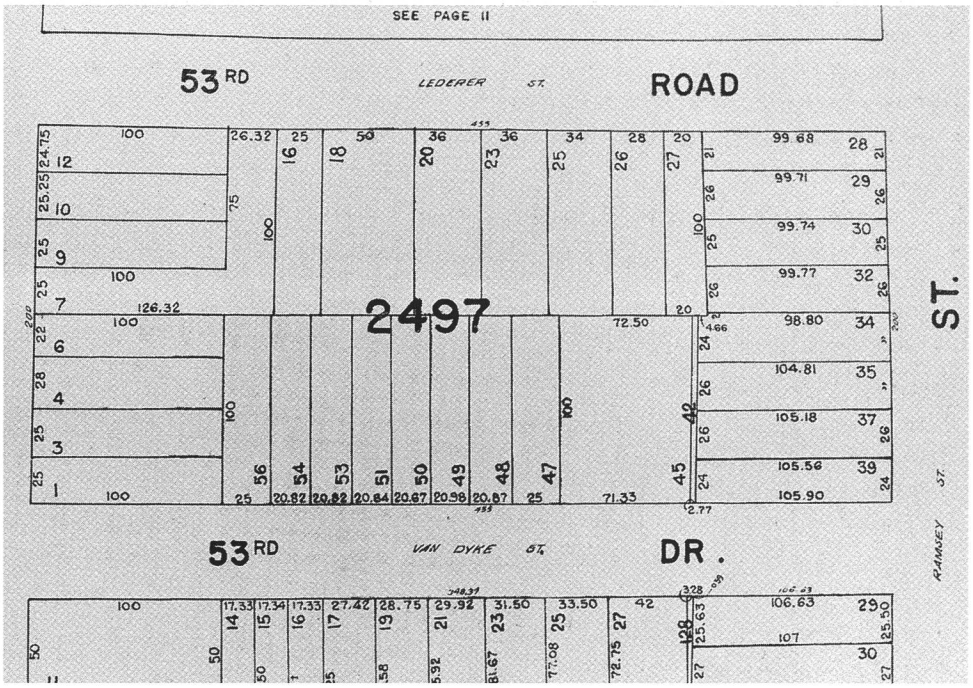
Gommage

Heiner Friedrich aurait dit à Richard Gluckman, alors au début de sa carrière : «*Ne fais pas de projet. Déshabille la pièce jusqu'à l'essentiel afin que tu saches ce que c'est.*»[11]

On pressent qu'un processus de soustraction est en marche dans la galerie Gagosian, que, par bien des aspects, les moyens de la définir font appel à la négation plutôt qu'à l'affirmation. Il s'agit d'un travail de gommage qui opère aux niveaux évoqués de la typologie, de la hiérarchie, du programme et de la figure. Simultanément, ce processus génère un hors champ, rempli des modèles écartés, des attitudes esquivées. Il est actif (*act of removal*), il pénètre jusque dans les relations entre les éléments de la trinité espace/structure/lumière. En effet, leurs rapports de forces sont sans cesse redistribués, sans permettre à un état stable de s'établir.

Si à un endroit du bâtiment un principe est mis en place, il est retourné l'instant d'après. Dans la galerie temporaire, la structure domine l'espace ; dans la pièce d'exposition adjacente, elle disparaît. La matérialité subit le même traitement. Les détails sont mis en retrait ; ils sont dématérialisés jusqu'à la disparition de leur réalité constructive, les murs, les sols et les plafonds perdant leur épaisseur et leur poids pour devenir des surfaces sans texture et sans échelle : sols coulés en résines, parois et plafonds de plâtre lissé, comme s'il s'agissait d'une maquette mono-matérielle.

De prime abord, on est tenté qualifier de neutre la galerie Gagosian. Ce n'est pas exact pour la raison que chaque espace a sa propre fabrication (comme on l'a vu, selon sa fonction propre et le potentiel de sa localisation), qui produit une ambiance particulière ; les proportions, la lumière et le caractère diffèrent d'un espace à l'autre. Et même si les écarts sont ténus, ils sont suffisamment marqués pour que les usages ne puissent être intervertis, redistribués. Sous réserve bien sûr qu'on admette le principe de la mise en retrait, que



Gordon Matta-Clark, extrait de Realty properties : fake estates, *plan cadastral.*

Barthes définit par une citation de Zéami, acteur et auteur de théâtre Nô : «*Mouvoir l'esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps au sept dixièmes*»[12]. Le plan n'est plus ouvert, l'espace n'est plus générique, il est spécifique.

L'aspect monochrome de la galerie incite à lui attribuer le label du minimalisme. Il peut le revêtir, non parce qu'il est blanc, mais si l'on considère comme minimaliste l'attitude qui consiste à produire le maximum d'effet avec le minimum de moyens, qui tend à réduire les éléments de signification à la limite de leur cohérence. C'est faire preuve d'efficacité (selon un mode oriental ?), à l'instar de celle opérant dans le travail de Gordon Matta-Clark et en particulier dans *Realty properties : fake estates*.

Dans cette œuvre, Matta-Clark acquiert aux enchères des parcelles de terrain cadastré de la ville de New York, inconstructibles ou inaccessibles de par leur emplacement ou leurs dimensions insolites (jusqu'à 30m x 30m). En marge d'une critique de la propriété foncière, il révèle une série de situations dans lesquelles la grille omnipotente se désagrège de l'intérieur, comme sous les attaques d'un parasite. Ou plutôt il montre par un geste extrêmement incisif et efficace que malgré sa systématique, cette grille n'arrive pas à abstraire complètement la réalité : « *Une réponse au* design *cosmétique : achèvement par la soustraction, achèvement par l'effondrement, achèvement par le vide.* »[13]

Notes

[1] Toyo Ito, «Diagram Architecture», in «Kazuyo Sejima», *El Croquis*, n° 77(I), 1996, p. 18.

[2] Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logique de sensation*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 93: «*En quoi consiste cet acte de peindre? Bacon le définit ainsi: faire des marques au hasard (traits-lignes); nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur); jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variées. Or cet acte, ou ces actes supposent qu'il y avait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. (...). Par exemple la tête: on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un Diagramme: c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête.*»

[3] «Minimal diagram», *archithese*, n° 4, 2001.

[4] Richard Gluckman a, depuis la fin des années 1970, établi sa réputation au travers de nombreux projets intimement liés au monde de l'art. En particulier, il a rénové les espaces destinés à recevoir les installations pour un site spécifique de l'artiste Walter de Maria, *Chambre de terre* (*Earth Room*) et *Kilomètre brisé* (*Broken Kilometer*). Il a conçu une série de musées d'art, et en particulier le Musée Andy Warhol à Pittsburgh, le Deutsche Guggenheim à Berlin et le Musée Georgia O'Keefe à Santa Fe. Toutefois, l'un des jalons de sa carrière est la réalisation, à New York en 1987, du Dia Center for the Arts, qui est devenu une référence pour les lieux d'exposition d'art contemporain.

[5] Roland Barthes, «L'Empire des signes», in *Œuvres complètes III*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 358.

[6] New Museum of Contemporary Art in New York, «A conversation with Kazuo Sejima and Ryue Nishizawa of SANAA», Interview non publiée, 2003.

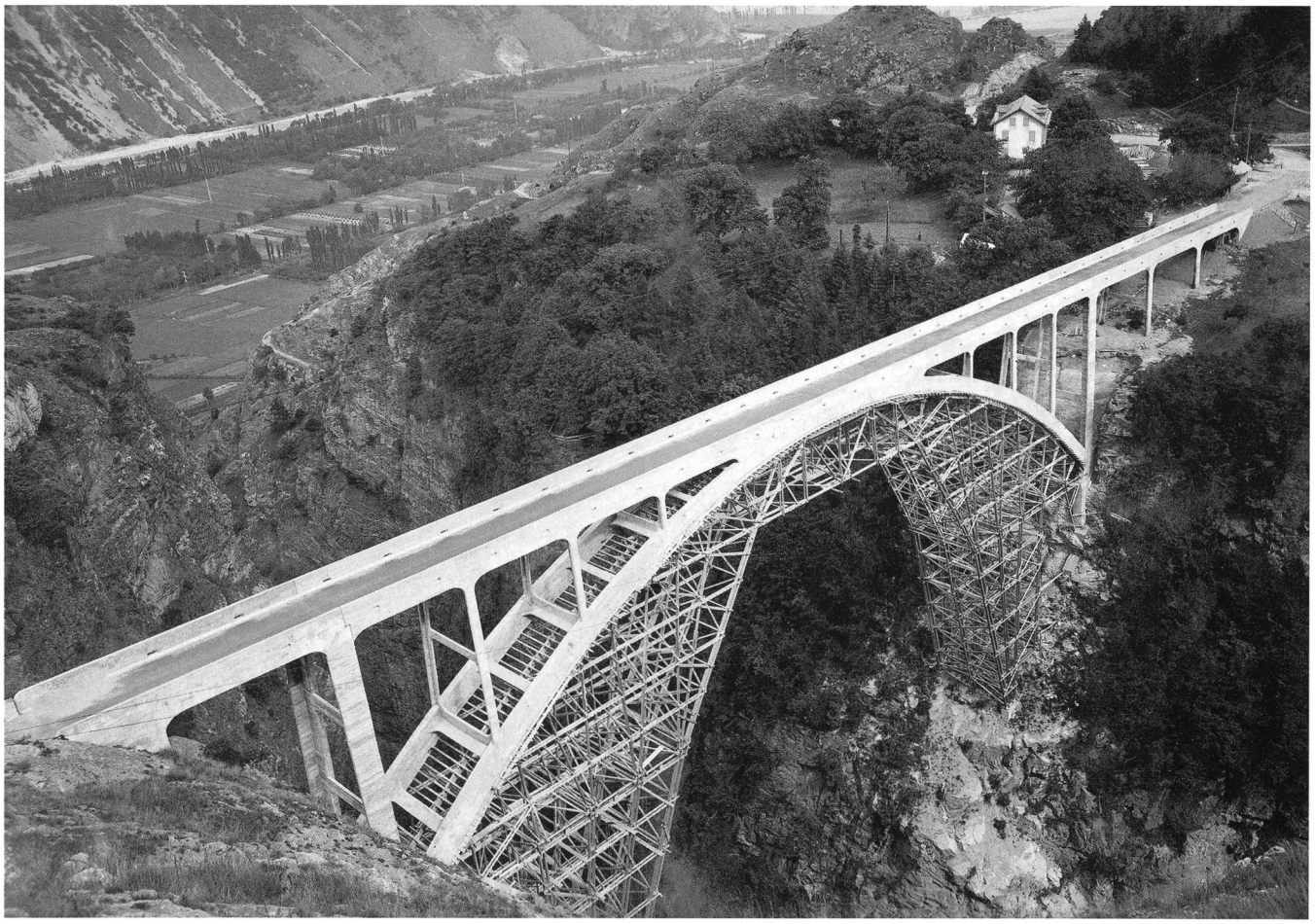
[7] David Bowie, interview parue dans *Independent on Sunday*, 10th September 1995, menée par Tim de Lisle.

[8] Cf. John Elderfield, *Studies in Modern Art 7: Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp. 230-241.

[9] Julien Guadet, «L'enseignement de l'architecture en France», *The Architectural Review*, vol. XIV, 1903, p. 140.

[10] John Summerson, «The Case for a theory of Modern Architecture», in Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, New York, 1993, p. 233.

[11] Hal Foster, «Illuminated Structure, Embodied Space», in *Richard Gluckman Architect, Space Framed*, The Monacelli Press, New York, 2000, p. 184. Le marchand d'art allemand Heiner Friedrich fonda en 1974, avec Philippa de Menil, la Dia Art Foundation qui défendait des artistes tels que Dan Flavin, Donald Judd, Walter de Maria, Robert Whitman et LaMonte Young. Dès le début de la carrière de Richard Gluckman, il lui commandita une série de projets (voir note 3).

[12] Roland Barthes, *Le Neutre – Cours au Collège de France (1977-1978)*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 120.

[13] Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark*, w MIT Press, Cambridge, 1999, p. 104.