

Les liens entre la sculpture et l'architecture : a propos d'intégration arts-architecture

Autor(en): **Anker, Valentina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **63 (1976)**

Heft 7/8: **Lernen - Erkennen = Apprendre - reconnaître**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-48614>

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.

A propos d'intégration arts–architecture

Les liens entre la sculpture et l'architecture

Par Valentina Anker

Le présent texte a fait l'objet d'une conférence de Valentina Anker, assistante à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, dans le cadre d'un séminaire organisé par la FAS (Fédération des Architectes Suisses) sur le thème de l'intégration arts–architecture à l'occasion de l'Exposition suisse de sculpture 1975 de Bienne.

Ce texte, que nous publions abrégé, démontre une autre approche possible au thème très actuel de l'intégration de l'œuvre d'art dans un objet ou espace architectural.

Réd.

La fonction mythique de l'art et de l'architecture

Les liens profonds qui lient la sculpture et l'architecture sont à chercher dans la structure interne de ces deux disciplines, plus loin que la forme, la matière et le sens immédiat. Il s'agit du fond mythique de l'art.

En effet, si les formes de l'art changent, le fond de la motivation doit bien rester. Toute coutume d'une société, on dit toute «expression», agit comme un «langage» supplémentaire, par exemple les bonnes manières à table ou les habits. Le mythe est le véhicule culturel des structures inconscientes d'une société et reflète ce que cette société pense d'elle-même et de ses relations avec le cosmos. La fonction mythique de la sculpture est relativement facile à discerner. Prenons par exemple l'œuvre de Arp, intitulée le «Nid Enchanteur», œuvre où l'artiste a superposé plusieurs mythes importants. Il y a évidemment, le titre l'indique clairement, une réminiscence du bien-être fœtal. Cette œuvre est avant tout une tentative de médiatiser la mort. Symbole de création, la maternité est aussi une quête d'immortalité. L'exprimer dans la pierre, traduit la soif de créer le vivant commun à tous les sculpteurs depuis Pygmalion.

Naturalisation du Culturel et Culturalisation du Naturel

Le rôle essentiel du mythe est de résoudre ou du moins d'atténuer les contradictions qu'il y a entre nous et notre environnement, entre l'individu et la société, la dichotomie la plus importante selon Lévi-Strauss, et même déjà selon Aristote, étant l'opposition nature–culture. Dans tout mythe, on retrouve une Naturalisation du Culturel et une Culturalisation du Naturel. Cette démarche est visible au niveau purement formel déjà. Regardons pour cela un temple grec avec les yeux de Frank Lloyd Wright: «Comme tous ceux qui vont en Grèce, j'ai essayé de recréer le décor tel qu'il était... petit à petit l'ensemble se dressa devant moi: c'était un grand temple en bois peint. Les formes ne déri-vaient que du bois! Je ne pus le voir en pierre,

malgré tous mes efforts... Dans tout cela, il n'y avait jamais eu de construction «organique» en pierre. Ici ne pouvait exister qu'un temple de bois embaumé dans un plus noble matériau.» C'est un cas typique où l'on trouve une naturalisation (imitation d'une structure déjà connue utilisant de la matière presque vivante, le bois) du culturel (le marbre, la matière noble des temples). Dans le sens contraire, on peut dire qu'il y a culturalisation (passage de l'état vrai à l'état fictif) d'une structure naturelle, le bois. De façon analogue, dans un bâtiment moderne en béton banché, on retrouve le même processus de naturalisation (par l'empreinte du bois de coffrage) du culturel (le béton produit par la technique moderne). Le bois, le naturel, est par la même occasion culturalisé.

Exemples de médiations mythiques dans l'architecture

Mais dépassons le niveau purement formel et visuel pour retourner à l'architecture où la forme a une fonction double puisqu'on y habite également. Entrons tout d'abord dans une des «machines à habiter» de Le Corbusier, à la recherche de médiations mythiques. A ce niveau on retrouve le béton banché et, dans le même ordre de démarche, il faut signaler les pilotis qui rappellent des constructions anciennes sur bois mais qui surtout rappellent l'arbre. Les pilotis jouent une fonction médiatrice importante entre l'environnement et le bâtiment. Ils suppriment le brutal passage de la porte, la transition brusque entre l'extérieur et l'intérieur, le traumatisme de la naissance qui se répète chaque fois que l'on sort d'une maison. Le problème du soleil est résolu selon le même processus. Le soleil est l'un des pôles antinomiques de la cité «radieuse», mais ses rayons sont culturalisés par les brise-soleil. C'est une autre culturalisation que subit le soleil sur le toit-terrasse: là, il est adoré. A juste titre d'ailleurs, puisqu'à son tour il naturalise le toit en faisant proliférer le jardin suspendu. La cité radieuse est-elle vraiment si radieuse que ça? N'est-elle pas pour finir qu'un grand bloc de béton dans la banlieue préfigurant les HLM qui allaient suivre et le Modulor lui-même n'a-t-il pas été inventé justement en désespoir de cause pour apporter un peu d'échelle individuelle à ce monstre social? Mais cela suffit-il à naturaliser un social par trop démesuré?

Si Le Corbusier a magistralement résolu par son architecture les contradictions du couple homme–nature, l'autre aspect de la dichotomie nature–culture, l'antonomie individu–société, lui a totalement échappé.

Philip Johnson, un réalisateur encore plus démesuré, est bien revenu de ses premières conceptions: «Je m'imagine ce qu'une rue doit être. Le plus simple est de prendre le contre-

pied de Le Corbusier. Le bloc isolé au milieu d'un parc. Quelle absurdité! Quand vous sortez d'un bâtiment de Le Corbusier, l'Unité, que faites-vous? C'est ça l'important! Vous n'en sortez que mort et c'est tout. Ici je reviens à l'échelle humaine, moi aussi...» Et Philip Johnson poursuit en décrivant les plans de «sa» ville, Well-fare Island, qu'il est en train de projeter: «Je désire, dit-il, que la vie des bébés, des bébés qui pleurent, se déroule tout près des bureaux. que tout soit mêlé.» «J'ai des endroits publics..., des lieux de rencontre où les gens... peuvent se dresser et hurler.» «C'est de là que la révolution devrait partir. Je peux voir des drapeaux noirs et rouges traverser ce square.» «Nous souhaitons faire en sorte que les gens aient envie d'y vivre», conclut-il. «On dirait que vous avez une certaine conception sociologique», remarque l'interviewer de l'architecte. «J'appelle ça une conception artistique, répond Johnson; je n'ai pas de conception sociologique.»

Cette réponse apparemment paradoxale montre bien que Philip Johnson a parfaitement compris le rôle mythique de l'art, rôle qui en est le fondement même.

Exemples d'intégration de l'art dans l'architecture

A l'échelle d'une petite ville, on peut citer l'ensemble d'habitations à loyer modéré de la Grande Borne près de Paris (voir werk/œuvre 3/1973). Cette réalisation, dirigée par Emile Aillaud, a été conçue dès le départ déjà au stade de la maquette en collaboration avec divers artistes. Il en est résulté une ville tout à fait inhabituelle, poétique et à mon avis belle, sans que ni l'architecture ni les sculptures ne soient extraordinaires en elles-mêmes, d'une beauté non pas monumentale mais au contraire liée aux activités et aux valeurs humaines.

À la Grande Borne, tous les aspects constitutifs d'un mythe sont présents: le Labyrinthe, le Serpent de mer, sortis du subconscient collectif, établissent le lien entre l'inconscient et le conscient qui est aussi un autre rôle essentiel du mythe. L'ensemble est particulièrement riche en systèmes totémiques qui sont un aspect important du mythe. Ce sont, d'après Lévi-Strauss, «des systèmes consistants de métaphores qui unifient l'homme à son environnement naturel». Les feuilles d'acanthé, les cornes de bélier des ordres grecs peuvent ainsi être compris comme des totems tout comme le sont à un niveau imitatif du premier degré les toits de feuilles de huttes des Pygmées de l'Ituri qui imitent les écailles du pangolin (le dieu architecte) ou à un niveau imitatif du second degré les formes biomorphes de certaines sculptures ou architectures modernes. Le totémisme est un moyen de conceptualiser les relations sociales. Il répond aux questions «Qui suis-je?» et «Qui

sont les gens autour de moi?» Le totémisme différencie l'homme de la nature et aussi tel homme parmi les autres hommes. «Je suis ours brun et non pas coyote fou.» A la Grande Borne de même, on est différencié: si l'on demande son chemin, on nous dit de longer la place du Serpent et de tourner à gauche après la Poire verte.

A une échelle plus petite, et dans le cadre d'un système 2%, une œuvre faite à Carouge démontre qu'une vraie intégration ne peut qu'enrichir les deux disciplines. Au théâtre de Carouge, en effet, l'intégration de la sculpture et de l'architecture est particulièrement poussée. La sculpture de Candolfi fait littéralement partie du bâtiment. Il s'agit simplement d'un rythme de rainures dans le béton, rythme qui se répète sur tout le pourtour du bâtiment, qui se prolonge jusque sur le sol pour finir par former à une des entrées un soulèvement qui nous donne la clef de la série. Ce rythme ennoblit et individualise l'architecture, culturalisant par ses rapports mathématiques un bâtiment sobre aux proportions paysannes. Il ne s'agit pas seulement d'une simple animation verticale d'une architecture où domine l'horizontale, mais d'un lien mythique entre le ciel et la terre, fonctionnel de surcroît, puisque certaines de ces rainures canalisent l'écoulement des eaux de pluie.

De simples zones de couleur peuvent suffire pour changer l'atmosphère d'une architecture. Ainsi l'artiste suisse monochrome, Hans Huber, a-t-il humanisé le grand hall un peu solennel de la «Genevoise» (voir *werk/œuvre* 1/1976) en plaçant quelques zones de son fameux jaune. C'est à juste titre que l'on peut parler de sculpture, car qu'est-ce que la sculpture, sinon l'art d'appréhender l'espace? Ainsi la peinture sur une colonne a-t-elle le triple rôle d'individualiser cette colonne parmi les autres (rôle totémique), de souligner l'importance de cet élément structural et de casser un grand espace, naturalisant ainsi le social.

Le degré zéro des arts et de l'architecture

Aux Etats-Unis, il est fréquent que les gens peignent eux-mêmes leurs maisons, et cela toujours avec le désir d'individualiser leur lieu d'attache, mais aussi de totémiser un milieu urbain

ou suburbain opprimant ou sans caractère. Ils éprouvent même le désir de naturaliser les transports en commun, en les barbouillant: les transports en commun représentant l'oppression collective de l'individu par excellence. Les graffiti des trains de banlieue américains sont des signes magiques exorcisant l'horreur sociale qu'ils représentent: la course pour ne pas rater le train du matin, la foule comprimée des heures de pointe, la peur du vol aux heures creuses et la dépendance totale à l'égard de ce foutu train qu'il faut prendre pour sortir de sa banlieue. Il est évident que, dans ce dernier cas, la dichotomie nature-culture, individu-société est trop grande pour qu'elle puisse être médiatisée avec quelque efficacité par des graffiti. Le mythe ne remplit plus sa fonction. On peut se demander si ce n'est pas le cas général en art actuellement, au vu de certaines œuvres qui vont, du vomit de Ben à la Merda d'Artista en boîtes de Manzoni, cette dernière étant une sculpture de salon produite en multiple et paraît-il même en faux. Il faut bien sûr faire la part du refus de l'art embaumé et commercial qu'impliquent de telles productions.

Il serait intéressant de comparer cette tendance avec ce que Roland Barthes appelle en littérature le degré zéro. Cette évolution vers un degré zéro se fait par bonds, par transgressions.

L'évolution des arts plastiques modernes se fait aussi par le biais des mêmes «transgressions». Ainsi par exemple, chez Cézanne et plus encore chez Braque et Picasso, la structure du tableau, qui n'était qu'un des éléments, change de niveau pour devenir prépondérante aux dépens du sujet lui-même qui devient secondaire. Cette tendance est bien sûr la même en sculpture, il suffit, pour parler de la même période, de songer à la sculpture d'Archipenko où l'importance et la ressemblance du sujet disparaissent au profit de l'étude des volumes, de l'espace entourant la sculpture. En ce sens, il est frappant de penser qu'à la même époque où le cubisme rendait l'objet transparent en nous faisant découvrir d'un coup les six faces d'un cube, Archipenko trouait ses sculptures, y incorporait du verre et Frank Lloyd Wright suivi de peu par Le Corbusier unifiait dans l'architecture l'espace extérieur et l'espace intérieur. De même dans les bâtiments de Mies van der Rohe et de Gropius, la structure devenait transparente et

prenait une place prépondérante, changeant de niveau sémiologique. Avec l'abandon du sujet au profit des formes biomorphes ou géométriques, puis avec l'abandon des relations compositionnelles du minimal, jusqu'à l'abandon du support matériel de l'œuvre dans l'art conceptuel, il est clair que la sculpture et la peinture s'acheminent aussi vers leur degré zéro. Des signes semblables peuvent être décelés dans les meilleures réalisations architecturales. Qu'est-ce que le bâtiment de la CBS de Saarinen ou l'ONU de New York sinon des gratte-ciel «minimals»? Qu'est-ce que l'a-maison de Banham sinon le degré zéro de l'architecture? Le gratte-ciel de la CBS tout comme les sculptures de Donald Judd, si belles soient-elles, sont un appauvrissement sémiologique. Et qui dit appauvrissement sémiologique dit que le mythe ne remplit plus sa fonction aussi complètement. C'est acceptable quand il s'agit d'une sculpture mais moins quand on doit habiter dedans et Dieu sait si tous les HLM, pauvres du point de vue sémiologique, ne sont pas des gratte-ciel CBS de Saarinen!

Une architecture sans art n'est qu'un logement. Il y a perte du mythe, donc perte de personnalité, donc aliénation. De même, un art sans environnement, sans vie autour, est incomplet. Ce n'est que depuis le XIXe siècle que les arts se sont séparés et que la dégradation de notre environnement a commencé. Le problème de l'intégration des arts me semble donc loin d'être un vieux bateau d'architectes esthètes, mais la condition sine qua non pour que l'architecture et la sculpture puissent remplir leur rôle mythique, donc la condition de survie des arts, et le seul espoir d'une révolution ou du moins d'une renaissance.

Das Spezialunternehmen für Planung und Fabrikation von

Buffetanlagen
Barbuffets
Kühlschränke
Kühlvittrinen

Kantinen- und
Kücheneinrichtungen
Kühlraumisolierungen
Ladeneinrichtungen

Imber

gegr. 1863

AG. KÜHLSCHRANKFABRIK
8045 Zürich, Haldenstr. 27, Tel. 051 - 33 13 17

Wir lieferten für die

**Schulhausbauten
Loogarten
Zürich-Altstetten**

die Kücheneinrichtung
und die Buffetanlage