

Dématérialisation de l'art - Disparition de l'architecture. Quelles matérialités ?

Roula Matar-Perret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8315>

DOI : 10.4000/critiquedart.8315

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 24 juin 2013

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Roula Matar-Perret, « Dématérialisation de l'art - Disparition de l'architecture. Quelles matérialités ? », *Critique d'art* [En ligne], 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 20 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8315> ; DOI : 10.4000/critiquedart.8315

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Dématisation de l'art - Disparition de l'architecture. Quelles matérialités ?

Roula Matar-Perret

RÉFÉRENCE

Alain Charre, *Hans-Walter Müller et l'architecture de la disparition*, Paris : Archibooks, 2012, (Crossborders)

Objets en procès / Objects in Progress : après la dématérialisation de l'art / After the Dematerialisation of Art, Genève : Métis Presses, 2012, (Voltiges). Sous la dir. d'Ileana Parvu

- 1 A l'énoncé des titres des deux ouvrages, l'immatérialité pourrait sembler être le dénominateur commun. Or, le premier, *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art* dit déjà l'inflexion faite à la notion présente dans son sous-titre. Issu d'un colloque *Le Temps d'un écart : sculpture/objet 1950-2009* organisé à l'université de Genève en 2009, il réunit un ensemble de réflexions sur la matérialité de l'objet, dans les rapports aux processus qui la travaillent. Le second ouvrage, *Hans-Walter Müller et l'architecture de la disparition* est une étude menée par Alain Charre sur les volumes gonflables de l'architecte et revendique d'emblée la disparition matérielle de l'architecture.
- 2 On le sait, la notion de dématérialisation a été introduite par Lucy Lippard et John Chandler dans leur article inaugural « The Dematerialization of Art¹ », publié en 1968. Le terme qualifie alors une tendance des années 1960, « un art ultra conceptuel qui met l'accent presque exclusivement sur le processus de pensée² ». La célèbre anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*³ publiée quelques années plus tard a réuni un ensemble de travaux et de pratiques dont l'hétérogénéité souligne, de façon symptomatique, les contours alors incertains de la notion qui, malgré les débats, ont longtemps prévalu.

- 3 L'apport de la publication *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art* réside justement dans la précision de certains aspects soulevés par une définition restée trop large. Même si la dématérialisation est considérée ici de biais, elle intéresse les auteurs dans le « décalage introduit entre œuvre et objet⁴ » (p. 11), dans cet écart où « l'objet a perdu son caractère d'évidence », où « sa matérialité, traversée par des processus qui la mettent à l'épreuve, doit à chaque fois être repensée » (p. 20). A cet égard, l'intervention *Folio* de l'artiste Zoë Sheehan Saldaña explicite concrètement cet écart à la fois temporel et spatial. Sa réflexion sur le matériau - ici le livre - travaille le passage de cet objet désormais perdu, la feuille d'imprimerie ou l'*in-octavo*, aux seize pages blanches insérées. Dans la courte instruction incluse à la fin du cahier, l'artiste invite à défaire le *Folio* (et donc le livre) pour reconstituer la feuille initiale (dont les dimensions sont données). Cette idée oscillant entre destruction et construction est également présente dans les pratiques de recyclage de l'artiste David Robleto, analysées par Dario Gamboni. Le matériau est pris dans le mouvement - du processus d'une « dédifférenciation » à celui d'une « [re]différenciation » - d'une dialectique que l'auteur rapproche de « l'hylémorphisme aristotélicien [...] interprété ici comme un mouvement de va-et-vient dans lequel la matière est pluripotente et peut s'actualiser dans plusieurs formes successives » (p. 181). Comme l'artiste intervient sur l'origine même du matériau, cette transformation « ne peut déployer ses effets que dans l'imagination du spectateur, lequel n'a aucun moyen de vérifier la véracité de ces explications. C'est une sorte d'acte de foi qui lui est demandé » (p. 182).
- 4 Lorsque l'idée de dématérialisation émerge dans le champ de l'art, elle participe de cet écroulement des spécificités du médium et des frontières qui définissaient les disciplines, mettant dès lors l'accent sur le processus et sur l'ouverture au contexte. Ce qui ne sera pas sans conséquence sur l'inscription spatiale et temporelle de l'œuvre. En investissant l'espace urbain - à l'instar des *Street Works* (1969-1970) qu'expose Anna Dezeuze en relevant certaines « typologies de formes », proches du quotidien, caractéristiques de ce qui se jouait sur les frontières entre l'art et la vie - les artistes entendent aussi échapper à l'institution artistique et à la marchandisation de l'œuvre d'art. Même si, Lucy Lippard le reconnaîtra très vite⁵, ces interventions seront vite récupérées par ce qu'elles ont fui, et auront été réintégrées dans le circuit. Au-delà de cet aspect, dans son prolongement si l'on considère la critique institutionnelle formulée par l'*in situ* ou par la *site specificity*, le point intéressant soulevé indirectement par l'ouvrage *Objets en procès*, se situe notamment dans ce que la dématérialisation fait à l'espace. Par le biais d'une question connexe - comment nous souvenons-nous d'une sculpture ? -, Penelope Curtis montre comment l'objet, transformé en image dans notre mémoire, perd alors sa « consistance ». Mais ces différents déplacements ne sont pas sans interroger les liens qui ont, à un moment, associé la sculpture à son site ; dans le large choix d'exemples que présente la commissaire d'expositions, l'œuvre *Roman* (2007) de Dominique Gonzalez-Foerster résume cela de façon éloquente.
- 5 A un autre niveau, la matérialité du vide met également l'espace à l'épreuve. Le cas du monument, dont le sens est ici repensé à travers trois projets conçus pour l'espace public par Rachel Whiteread, est exemplaire. Par le procédé de moulage spécifique à l'artiste, le monument présente un intérieur vide, inaccessible. Selon Sue Malvern, cette matérialité des vides dit le refus des objets de « racheter l'histoire, ce qui est au-delà du pouvoir du mémorial⁶ » (p. 95). Conjointement, une autre réflexion sur le vide est donnée à voir par Gabriel Orozco dans *Socks* (1995), analysé par Ileana Parvu dans ses relations à l'espace et

à la photographie. Moulages en papier mâché de l'espace intérieur des chaussettes, ces « espaces en boule » réfléchissent sur le « *central lack* » (Slavoj Zizek) ou « le vide à l'intérieur de choses ».

- 6 En parallèle de l'approche spatiale, les analyses n'oublient pas de considérer, suivant un axe temporel, les rapports entre objets et processus. Comme le rappelle Sebastian Egenhofer en envisageant les objets des performances de Paul McCarthy, « aucune référence à une matérialité non-formée ou, dans un sens, non-codée n'est désormais disponible pour la sculpture⁷ » (p. 125). C'est là l'empreinte indélébile de la société du spectacle sur le façonnement (jusqu'à notre imagination) de l'objet ; celui-ci ne peut plus être cantonné au rôle d'accessoire, ni être jugé neutre ou même envisagé à l'état brut. Dans le prolongement de cette réflexion, « la matérialité des formes et des discours » (p. 125) devient signifiante. Dans son analyse de l'installation *Test Room* (1999) de Mike Kelley, Sylvie Coëllier révèle comment, dans ses références à l'histoire et dans sa recherche sur « l'archive des comportements et des pratiques sculpturales » (p. 149), l'artiste procède suivant « une démarche foucauldienne », dans laquelle les formes deviennent « des énoncés » (p. 149).
- 7 Ainsi donc, dans l'ensemble, les contributions mettent clairement à mal l'idée que la dématérialisation induit nécessairement une élimination du matériel. Alors que dans l'ouvrage d'Alain Charre, cette idée est prise à revers. Plus largement, dans la littérature architecturale, l'immatérialité accompagne la dématérialisation comme son corollaire obligé. Aussi, elle est systématiquement associée à une vision d'artiste - le fameux projet de l'*Architecture de l'air* (1957) dessiné par Yves Klein avec l'architecte Werner Ruhnau -, même si cette référence persiste à l'état d'image⁸.
- 8 Cet exemple est symptomatique de l'acception de la dématérialisation dans le champ architectural. Le transfert de la notion depuis le champ de l'art, s'il s'opère durant les années 1960 par le biais de pratiques transdisciplinaires (qui dépassent alors le simple partage d'ateliers), reste encore peu étudié. Or, revenir à ce moment préciserait, de façon plus profonde, l'émergence de certaines spatialités et permettrait de dépasser son application quasi caricaturale, à l'instar des développements récents sur l'« architecture numérique », où la dématérialisation est appelée en renfort, dans une confusion des temps (de la conception, de l'édification). Aujourd'hui, il reste la seule référence au processus engagé par la société de l'information. Si la cybernétique n'est pas envisagée dans l'ouvrage d'Ileana Parvu, alors qu'elle s'est pourtant développée au même moment que les pratiques « conceptuelles », elle constitue une perspective de base dans le livre d'Alain Charre, justifiant une part importante du développement.
- 9 C'est notamment dans cette perspective que réside l'apport de l'étude consacrée aux architectures gonflables de Hans-Walter Müller : « La dématérialisation généralisée de notre présent est-elle en mesure de relayer les audaces passées et de trouver, notamment dans l'architecture de l'air, d'Yves Klein à Hans-Walter Müller, autre chose que des rêves dérisoires, mais des repères critiques capables de soutenir le goût de l'invention tout en enseignant aux actuelles générations des préceptes opératoires rigoureux aptes à répondre à de nouveaux besoins ? » (p. 13).
- 10 L'objectif est dit : Hans-Walter Müller devrait être un « référent » pour les recherches architecturales actuelles, mais ses travaux se sont développés « sans modèle initial et dans la marge de l'histoire moderne » (p. 19). Il est vrai, les structures gonflables sont le plus souvent restées écartées de l'histoire « officielle » de l'architecture, quand elles n'ont pas été reléguées dans une histoire parallèle, celle de la contestation⁹ ou celle d'une forme

utopique. Il est aussi vrai que les volumes gonflables se présentent comme un paradoxe face à une définition de l'architecture traditionnelle puisqu'ils en renversent les principes : architecture éphémère, intégrant sa disparition au moment de sa conception, légère, pliable, transportable, adaptable, instable.

- 11 Il reste à faire l'histoire de ses volumes, mais la méthode adoptée par Alain Charre ne construit pas une « histoire scientifique ». Plutôt, elle prend « des libertés par rapport à l'histoire de filiations qui imposent une vectorisation conventionnelle », pour privilégier « une histoire des résonances » (p. 19). Empruntant également une voie ouverte par Walter Benjamin, celle du « poématique » [*das Gedichtete*], l'auteur revendique une approche de l'intérieur de l'œuvre, qui « la dégag[e] de ces événements historiques pour la suivre seule, au cœur de sa construction poétique interne » (p. 22), dans « sa propre indifférence aux événements » (p. 25).
- 12 Suivant cette démarche, trois axes découpent l'ouvrage : « La mécanique des fluides », « l'architecture ascensionnelle » et « l'architecture du temps ». Ils précisent les grandes perspectives à partir desquelles Alain Charre déploie de nombreuses et riches résonances, difficiles à contenir ici. Si la matérialité est liée à la suprématie de « la mécanique des solides », c'est l'immatérialité qui prévaudra, puisque les volumes gonflables de Hans-Walter Müller font retour à la « mécanique des fluides ». A l'immatérialité s'ajoute la légèreté, autre caractéristique première de ces volumes qui désirent leur envol (même si elle intègre une réflexion sur des systèmes d'ancrage ingénieux). Enfin, le dernier aspect insiste sur la temporalité, éphémère, de cette architecture la transformant en « événement architectural », mais aussi la rattachant aux architectures événementielles.
- 13 Les contours de l'immatérialité pointent plus spécifiquement quelques interrogations, parce qu'ils soulèvent quelques paradoxes lorsqu'il s'agit de l'art de bâtir. Que devient la matérialité de la membrane qui ceint « l'immatérialité et la légèreté des volumes gonflables » (p. 15) ? Outre le fait qu'elle est l'écran recueillant des projections d'images (les premiers travaux, liés à l'Art cinétique, disaient déjà le travail sur la matière), cette membrane est centrale dans la définition même du volume. Si dans son étude, Alain Charre distingue la « simple peau » utilisée par Hans-Walter Müller, de la « double peau » qui, elle, verse du côté de la catégorie rejetée (« la mécanique des solides »), « architecture gonflable » qualifie pourtant, indistinctement, ces deux usages. L'autre paradoxe soulevé par l'étude est sans doute inhérent à l'entreprise de l'auteur, qui voudrait articuler en éliminant l'écart, notamment dans la référence aux formes traditionnelles, cette pensée qui était pourtant celle de l'écart.
- 14 Reste que le projet d'Yves Klein, l'*Architecture de l'air*, est caractéristique d'un ensemble de recherches d'alternatives au modernisme, qui ont fait émerger des « Architectures du corps intensif¹⁰ » mettant dès lors l'accent sur l'environnement de l'homme. En cet endroit, la notion d'ambiance par exemple, se diffuse largement dans le champ de l'art et dans celui de l'architecture. Elle opère un renversement du substrat matériel et aurait pu trouver ici un développement. Son absence dans les deux ouvrages récemment parus montre combien il importe de continuer à inquiéter les limites disciplinaires, pour saisir les échanges souterrains, restés non vus.

NOTES

1. Lippard, Lucy. Chandler, John. « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n°2, févr. 1968, p. 31-36 ; article écrit en 1967, publié en 1968 et repris dans : Lippard, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*, New York : Dutton, 1974, pp. 225-276
2. *Ibid.*, p. 31 : « *an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively* ».
3. Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York : Praeger Publishers Inc, 1973.
4. Souligné par l'auteur.
5. Lippard, Lucy. « Escape Attempts », republié dans in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, *op. cit.*, p. vii-xxii
6. « *redeem history, which it is beyond the power of a memorial to do* ».
7. « *any such reference to an unformed and in a sense uncoded materiality is no longer available to sculpture* ».
8. Les conditions historiques ou les échanges artistiques, participant de la formulation du projet d'Yves Klein, qui pourraient renseigner une part de l'histoire de l'architecture, ne sont pas envisagés, sinon très sommairement.
9. On pense ici à l'ouvrage consacré aux travaux du groupe Utopie, *The Inflatable Moment: Pneumatics and protest in '68*, édité par Marc Dessauce, Princeton Architectural Press, 1999.
10. Pour reprendre le titre d'un article de Frederic Migayrou, qui expose quelques-unes des sources proches du projet. Voir « Architectures du corps Intensif. Yves Klein : jalons pour une généalogie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°96, été 2006, p. 56-69