Le modernisme en maquette. Des origines paradoxales de la collection de maquettes d'architecture du Museum of Modern Art de New York

Model modernism: on the paradoxical origins of the Museum of Modern Art's architectural model collection

Modell moderner Architektur. Die paradoxen Ursprünge der Sammlung von Architekturmodellen des Museum of Modern Art in New York

Barry Bergdoll

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/1586>
DOI : 10.4000/lha.1586
ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2020
Pagination : 89-99
ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Barry Bergdoll, « Le modernisme en maquette. Des origines paradoxales de la collection de maquettes d'architecture du Museum of Modern Art de New York », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 39 | 2020, mis en ligne le 24 janvier 2021, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/1586> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.1586>

Par Barry BERGDOLL

LE MODERNISME EN MAQUETTE. DES ORIGINES PARADOXALES DE LA COLLECTION DE MAQUETTES D'ARCHITECTURE DU MUSEUM OF MODERN ART DE NEW YORK¹

Depuis les premières propositions pour un musée d'architecture à Paris et à Berlin à la fin du XVIII^e siècle, la maquette d'architecture a été appréciée comme la plus accessible de toutes les représentations architecturales, seule capable de séduire directement les visiteurs amateurs de musées et de transmettre une appréhension de l'espace architectural, dont la lecture dans les représentations en deux dimensions était difficile à une époque antérieure à l'invention de la photographie. Les maquettes – des représentations de projets architecturaux en réduction et en trois dimensions, construits et non réalisés – trouvèrent leurs chemins jusqu'aux collections d'architecture par au moins trois voies assez antithétiques. Qu'elles soient partie intégrante du processus de conception ou maquettes de rendu pour des commanditaires ou des clients, les maquettes qui ont pris vie dans l'agence d'architecture sont peut-être les plus appréciées des conservateurs de musée de nos jours. Elles sont des artefacts directement issus de l'histoire du projet architectural, plutôt que des représentations réalisées *a posteriori* à des fins d'éducation ou d'exposition. Cependant, dans les premières collections, depuis les *Kunstkammern* jusqu'à la célèbre et éphémère galerie de Louis Cassas de la rue de Seine, ce fut grâce aux répliques d'édifices à petite échelle (qui étaient généralement en plâtre ou encore en liège, légères, faciles à transporter et créées pour le commerce de souvenirs) que furent rassemblées en un lieu unique les pièces topographiquement dispersées de l'histoire de l'architecture. De telles reproductions portatives permettaient des comparaisons didactiques et la définition de généalogies historiques. Il y avait en effet une véritable industrie de répliques, en particulier pour les représentations de l'architecture classique grecque et romaine, durant le troisième quart du XVIII^e siècle². À la fin du XIX^e siècle, des deux côtés de l'Atlantique, aucune école d'architecture ne pouvait se passer d'une collection de ces maquettes, le plus souvent en plâtre et disposées parmi une sélection de moulages de sculptures à grandeur et d'éléments architecturaux majeurs à échelle 1/1 ; ces maquettes étaient donc conçues comme des matériaux pédagogiques en trois dimensions, à des fins exclusivement didactiques.

1. Cet article a été traduit de l'anglais par Stéphanie Quantin-Biancalani.

2. Voir Werner Helmberger et Valentin Kockel (dir.), *Rom über die Alpen tragen : Fürsten sammeln antike Architektur : Die Aschaffenburg Korkmodelle*. Landshut/Ergolding, Arcos Verlag, 2003 et Werner Szambien, *Le Musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988, en particulier p. 13-15.

Finalement, alors que la culture des expositions d'architecture se développe au XX^e siècle, les maquettes réalisées avec ou sans la participation des concepteurs originaux du bâtiment en vinrent à proliférer et soulevèrent la question de leur conservation : étaient-elles des éléments temporaires de l'exposition ou un matériau à conserver même une fois l'exposition démontée ?

Paradoxalement, c'est précisément en opposition avec la culture des modèles d'émulation, des moulages classiques et des reliques présentés comme des exemples et des trophées de culture, que le Mouvement moderne en architecture a établi son credo de l'invention sans modèles, d'une architecture qui pourrait briser les chaînes de la tradition. Pourtant, la fabrication de nouvelles maquettes et la facilité avec laquelle une telle collection rendait possible le regroupement de bâtiments dispersés dans l'espace au sein de nouveaux récits ou de nouvelles catégories était un des éléments de la culture historiciste du XIX^e siècle qui fut adopté et transformé par de nombreuses institutions clés du Mouvement moderne au début du XX^e siècle. L'historienne de l'architecture Mari Lending a découvert récemment qu'à partir du milieu des années 1920, des architectes norvégiens ont constitué un corpus de maquettes d'édifices modernes qui fut finalement présenté dans une exposition impressionnante à la Maison des Artistes à Oslo en 1931 avant de partir en itinérance, première occurrence connue d'une célébration de la nouveauté sous la forme d'une collection de maquettes architecturales³.

Une année plus tard, en février 1932, la plus célèbre des expositions à l'origine de la dénomination stylistique du « style international » eut lieu au Museum of Modern Art à New York, ouvert trois ans plus tôt, et présentait une série de maquettes fournies par les architectes qui exposaient, dont Le Corbusier, Walter Gropius, J.J.P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright. Posées sur des socles drapés et mises en lumière par des éclairages, elles étaient plus des icônes du Mouvement moderne que des démonstrations des révolutions spatiales en jeu dans les espaces intérieurs de la villa Savoye, la villa Tugendhat, ou le Bauhaus, qui formaient la pièce maîtresse des galeries dévolues aux nouveaux maîtres de la modernité : Le Corbusier, Walter Gropius et Mies van der Rohe. Aucune des maquettes ne révélait l'intérieur du bâtiment, montré à proximité par des photographies grand format en noir et blanc. Ils étaient aussi positionnés de telle sorte que tous sauf les plus jeunes visiteurs voyaient ces maquettes en vue aérienne, à moins de se courber pour se mettre au niveau des élévations et imaginer comment ce serait d'entrer dans les espaces intérieurs (ill. 1). La popularité et la réception critique de cette exposition qui, comme la collection contemporaine de maquettes d'Oslo, partit pour une longue itinérance, était la preuve donnée aux *trustees* du Museum of Modern Art qu'un département d'architecture dans un musée d'art contemporain était bel et bien une expérience viable⁴. Depuis la première, les maquettes étaient un élément

3. Mari Lending et Mari Hvattum, *Modelling Time, The Permanent Collection 1925-2014*, Oslo, Torpedo Press, 2014. Cet article est une version augmentée de ma contribution au catalogue norvégien.

4. Pour une brève histoire du département d'architecture du MoMA, voir Barry Bergdoll, « Collecting and Exhibiting Architecture at the Museum of Modern Art », Andres Lepik (dir.), *Show & Tell, Architektur Sammeln/Collecting Architecture*, Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz Verlag for the Architektur Museum, Munich, 2014, p. 110-47.

Ill. 1 : Vue de l'exposition « Modern Architecture : International Exhibition », galerie consacrée au Bauhaus avec au centre, la maquette du Bauhaus de Dessau, 1932. © The Museum of Modern Art Archives, New York. Cl. George H. van And.

clé dans la mission du Département de l'Architecture du MoMA qui n'était rien de moins que de changer la culture de l'édifice et le goût architectural aux États-Unis. À l'origine, Johnson avait non seulement imaginé de montrer combien les principes du « style international » pouvaient s'adapter à un large éventail de types architecturaux à travers des maquettes que devaient fournir les architectes européens et américains représentés dans l'exposition ; il voulait aussi commander des maquettes représentant les « solutions à trois problèmes architecturaux américains » qui étaient la composition du tissu urbain moderne, l'organisation rationnelle de l'usine moderne et le projet de logement pour « des employés avec salaire minimum ». Ce projet expérimental du musée qui commande de nouvelles œuvres tout autant qu'il représente des œuvres déjà existantes ne fut en définitive pas réalisé. Mais les maquettes furent le pilier du pouvoir visuel de l'exposition ; les plans et les photographies se voyaient assignés un rôle secondaire, accrochés sans cadre au mur en qualité de documentation d'arrière-plan et de preuve que l'architecture moderne était réalisée et réalisable. Johnson garantissait de futures expositions itinérantes : « Ces maquettes démontreront que l'architecture moderne présente une expression achevée dans presque tous les types de bâtiments... la maison, l'école, la gare, l'appartement, le magasin, le bâtiment public, la prison et l'église »⁵. Des spécifications

5. Philip Johnson, « The Architectural Exhibition for the Museum of Modern Art in 1932, A Confidential Statement », 10 février 1931, document, Archives of the Museum of Modern Art, réimprimé dans Terence Riley, *The International Style : Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, New York, Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1992, p. 218.

furent mises au point pour les maquettes ; dans les faits, les matériaux varièrent, du carton aux maquettes plus solides en bois. La plupart étaient très réalistes avec leurs rendus polychromes (fait désormais oublié en raison des photographies noir et blanc de l'exposition fournies à la presse) et plus de la moitié d'entre elles étaient, comme l'avait découvert Terence Riley lors de ses recherches sur l'exposition pour son 60^e anniversaire, « sévèrement endommagées lors du transport »⁶. La maquette de la Villa Savoye que Le Corbusier avait faite a été presque entièrement reconstruite après l'exposition par un maquettiste professionnel américain, Theodore Conrad ; de manière ironique, la récente controverse sur le degré de fidélité de la gamme chromatique du solarium du toit-terrasse à l'état d'origine de la villa de Poissy-sur-Seine fut brouillée par le fait que, non seulement la maquette a été reconstruite par d'autres mains, mais aussi que son apparence originale n'est attestée que par des photographies noir et blanc⁷.

Le succès de la toute première exposition d'architecture du musée conduisit à la création du département de l'Architecture (plus tard, département de l'Architecture et du Design) à la fin de l'année 1932. Fondateur du MoMA, le directeur Alfred Barr avait imaginé un tel département inédit dans ses premiers projets établis en 1929 pour un nouveau type de musée qui embrasserait toutes les formes artistiques du XX^e siècle, y compris celles réputées difficiles à exposer telles que le cinéma et l'architecture. Mais ce n'est pas avant qu'ait lieu l'itinérance de l'exposition, au milieu de l'année 1932, que les *Trustees* soutinrent cette expérience et la confièrent au jeune Philip Johnson, qui prit part à l'effort en payant une partie du salaire de son premier secrétaire et assistant.

Au cours des vingt-cinq années suivantes, la question de savoir si un tel département pouvait ou devait constituer une collection permanente fut fréquemment débattue. Les premières expositions organisées par le département présentaient uniquement des photographies et des maquettes, pas de dessin d'architecture original. Plutôt que la collecte, le département fut focalisé, durant la première décennie, sur la préparation d'expositions temporaires qui, pour la plupart, seraient complétées par une ou plusieurs versions itinérantes. Par exemple, il y avait à la fois une version intégrale itinérante de « Modern Architecture : International Exhibition » pour de grands lieux urbains tels que d'autres musées ou même le grand magasin Bullocks Wilshire à Los Angeles, et une version abrégée sans maquettes, destinée à des présentations au sein d'universités. Deux réserves de travail, l'une de maquettes et l'autre de photographies – furent créées au musée à New York, avec l'idée qu'à la différence du musée traditionnel ou encore, à l'instar des collections de peinture et de sculpture au MoMA, l'objectif n'était pas de conserver et de protéger, mais de

6. Riley, *The International Style*, op. cit., p. 81.

7. Voir les photographies reproduites dans Barry Bergdoll, « Lucien Hervé et le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA », Marc Bédarida (dir.), *Le Corbusier : Aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 256. Au sujet de Conrad, voir Teresa Fankhänel, *The Miniature Boom. A History of American Architectural Models in the 20th Century*, thèse de doctorat, University of Zurich, 2016.

disséminer et de faire circuler. Les maquettes d'architecture conservées dans le département de l'Architecture ne reçurent pas de numéros d'inventaire, ne furent pas conservées de la même manière que des œuvres d'art. À la place, un système de numérotation spécial, avec le code M.C. pour « *model collection* » (collection de maquettes), fut établi, et un registre fut ouvert afin d'inventorier la collection en plein développement et de garder trace des emplacements des maquettes, alors qu'elles étaient installées dans les galeries du musée, placées en circulation lors d'itinérances d'expositions par le département des expositions itinérantes du Musée, ou encore prêtées à des écoles. Le registre, aujourd'hui conservé au sein du département de l'Architecture et du Design, révèle que, sur plus de cent maquettes acquises auprès d'architectes ou réalisées à des fins de démonstration, un nombre conséquent d'entre elles fut tellement endommagé qu'elles furent soit jetées, soit données à de nouveaux propriétaires. Loin d'être traitées comme des objets précieux, à l'instar de la peinture ou de la sculpture, les maquettes d'architecture subirent presque le même usage quotidien que les bâtiments qu'elles représentaient.

Avec un rôle encore plus influent et une facilité encore plus grande de circulation que la collection de maquettes, les photographies furent amassées et soigneusement classées par noms d'architectes et thèmes clés, dans des meubles à tiroirs facilement accessibles dans le bureau du département. Elles constituaient des matériaux essentiels pour la recherche des conservateurs lors de la préparation d'expositions et de publications ; mais elles étaient aussi considérées comme des acteurs clés dans la mission du département de répandre la bonne parole de l'architecture moderne. L'architecte Philip Goodwin, membre du comité d'architecture du musée et co-auteur, avec Edward Durell Stone, du premier bâtiment permanent du musée sur la 53^e rue ouest (1939), remarquait dans la préface de l'exposition du 15^e anniversaire du musée, *Built in USA Since 1932* : « le département fonctionne comme un centre d'informations sur l'architecture moderne ici et à l'étranger, et est fréquemment consulté par des personnes qui veulent construire. Ses dossiers d'archives de plus de cinq mille photographies sont constamment consultés par des auteurs, des rédacteurs de magazines, des étudiants ou des profanes intéressés. Inégale, la collection sur l'Europe a été la principale source d'illustrations pour toutes sortes de publications d'architecture »⁸.

Dans son bâtiment de style international récemment inauguré sur la 53^e rue ouest à Manhattan, le MoMA accueillait la plus grande et la plus ambitieuse exposition d'architecture à ce jour, ouverte en novembre 1940 et consacrée à Frank Lloyd Wright, « le plus grand architecte vivant », selon les termes d'un long communiqué de presse publié quelques jours avant le gala du vernissage. Bien que plusieurs centaines de dessins d'architecture de Wright furent accrochés au mur suivant une présentation qui rappelait celle d'une agence d'architecture au travail, le Musée soulignait la présence spectaculaire de maquettes à grande échelle dans un communiqué de presse qui annonçait conjointement la présence de Wright dans la ville et

8. Philip Goodwin, préface, Elizabeth Mock (dir.), *Built in USA Since 1932*, New York, The Museum of Modern Art, 1944, p. 6.

Ill. 2 : Vue de la maquette du projet du San Francisco Call Building de Frank Lloyd Wright construite pour son exposition de 1940 au MoMA, présentée lors de l'exposition *Frank Lloyd Wright and the City: Density vs. Dispersal* en 2014 au MoMA. © The Museum of Modern Art Archives, New York. Cl. Thomas Griesel.

L'ouverture imminente de l'exposition dans lequel il avait joué un rôle aussi important que le conservateur du département de l'Architecture du musée, John Mc Andrew : « Quelques heures avant l'arrivée de M. Wright en ville, arrivèrent deux énormes camions chargés de dix-huit grandes maquettes de ses bâtiments qui constitueront le trait marquant de cette exposition... Les dix-huit maquettes, toutes d'une échelle plus grande que d'ordinaire pour des maquettes d'architecture, comprennent deux gratte-ciel (ill. 2) (dont l'un est construit en cuivre et en verre) ; une maquette d'une ville idéale de 3,60 m² ; un bâtiment pour des bureaux d'usine, une ferme, un pont, une station essence et des maquettes de douze maisons construites par M. Wright entre 1909 et 1940. Les maquettes ont été réalisées par M. Wright et ses apprentis avec la plus grande attention au moindre détail. Certaines de ces maquettes s'ouvrent ou les toitures peuvent être retirées afin de pouvoir observer facilement les intérieurs. Les accessoires et les automobiles, tout comme les arbres, les arbustes et d'autres détails sont rendus à l'échelle afin de créer un tableau vivant du projet ou de l'œuvre exécutée que chaque modèle représente »⁹. Ces maquettes attestent du

9. Communiqué de presse, 8 novembre 1940, « Greatest Living Architect Comes to the Museum of Modern Art », archives du Museum (consultable en ligne : https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325196.pdf).

fait que le développement du musée d'architecture joua autant un rôle de catalyseur pour la production de maquettes architecturales, souvent conçues longtemps après la construction du bâtiment, qu'il donna refuge aux maquettes créées durant le processus de conception. Les maquettes furent rendues à Wright après la fermeture de l'exposition, et usées jusqu'à la corde dans les expositions de Wright au cours des vingt années suivantes¹⁰. La seule déception pour les visiteurs fut l'annulation de l'idée originale du Musée d'utiliser le nouveau jardin de sculptures pour présenter un modèle de maison à échelle réelle, démonstration des nouvelles expérimentations de Wright dans la construction en bois, pour créer un système de logement économique qu'il appela bientôt la maison « usonienne »¹¹.

Dans les années 1950, le département de l'Architecture et du Design (créé après la fusion avec le département des Arts industriels en 1949) a commencé progressivement à collecter de la même manière que les autres départements, qui comprenaient alors la Photographie et la Gravure, de même qu'une bibliothèque du film, et un éphémère département des Arts du spectacle, à savoir privilégier les œuvres originales. Mais la collecte des maquettes demeurait une activité hybride, entre l'acquisition de maquettes qui représentaient le processus de conception, souvent acquises directement auprès de l'architecte, et la conservation des maquettes qui furent créées spécifiquement pour des expositions temporaires. Dans le cas des nombreuses maquettes qui sont aujourd'hui en collection, leur statut précis demeure ambigu, voire présente plusieurs strates. Les premières maquettes de la collection, conservées depuis l'exposition inaugurale de 1932, telles que la Villa Savoye donnée par Le Corbusier et lourdement restaurée, ou la Maison Tugendhat, donnée par Mies van der Rohe, doivent-elle être considérées comme des originaux ou des dispositifs d'exposition ? Aucune d'entre elles ne fut créée pour des clients de la maison en question, ou encore ne joua un rôle dans la conception de ces bâtiments. Certaines maquettes de la collection du MoMA sont trop peu documentées ou à ce stade, sont trop peu étudiées pour savoir avec certitude si elles furent ou non faites en collaboration avec les concepteurs d'origine, telles que, par exemple, la maquette du bâtiment du Ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio par Lucio Costa, Oscar Niemeyer et d'autres qui fut présentée lors d'une des plus mémorables expositions du département, *Brazil Builds* en 1943, et fut par la suite donnée au Musée par le gouvernement brésilien. La maquette du projet de palais des Soviets de 1941, acquise directement auprès de Le Corbusier, est une des premières maquettes entrées en collection qui ne soit pas en lien direct avec une exposition spécifique. En 1949, la maquette de ce qui aurait été la première maison d'Oscar Niemeyer aux États-Unis, le projet de Tremaine House à Montecito en Californie, conçu en collaboration avec le paysagiste brésilien Roberto Burle-Marx, fit l'objet d'une donation au Musée à l'occasion de l'exposition « From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949 »¹².

10. Kathryn Smith, *Wright on Exhibit : Frank Lloyd Wright's Architectural Exhibitions*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2017.

11. Peter Reed et William Kaizen, *The Show to End All Shows : Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940*, Studies in Modern Art 8, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

12. Barry Bergdoll, « The Synthesis of the Arts and MoMA », *Docomomo Journal* 42, été 2010, p. 110-13.

Sous la direction d'Arthur Drexler, qui exerça en tant que Directeur du département de l'Architecture et du Design de 1953 à 1986 (après avoir rejoint le musée en tant que conservateur en 1951), des plans ponctuels furent élaborés pour former une collection de maquettes représentant le canon des édifices majeurs du mouvement moderne en architecture selon une échelle uniforme, projet qui rappelle étrangement l'esprit du grand portfolio de Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* de 1800. Cela aurait inévitablement créé des dissonances avec les maquettes déjà présentes en collection, tout comme avec les maquettes acquises auprès d'architectes durant le mandat de Drexler, dont celles de Buckminster Fuller, Mies van der Rohe, Louis Kahn et Robert Venturi. L'exemple le plus notable fut le cas de la maquette du bâtiment du Bauhaus à Dessau que Drexler commanda pour remplacer celle qui fut à l'origine expédiée aux États-Unis en 1932, après avoir été présentée à l'exposition du *Werkbund* au Grand Palais à Paris en 1930. Elle fut présentée dans une salle consacrée à Gropius lors de l'exposition d'architecture inaugurale du MoMA en 1932, puis, à nouveau, de façon spectaculaire en devanture de magasin, dans le centre commercial souterrain tout juste ouvert du Rockefeller Center où le MoMA présentait l'exposition *Bauhaus, 1919-1928*, dans des locaux loués provisoirement en 1938, suivant une scénographie de Herbert Bayer¹³. Dans les années 1950, Gropius se plaignait que le musée de New York ne promouvait plus l'héritage du Bauhaus et demanda que la maquette lui soit retournée à l'Université d'Harvard où elle serait susceptible de faire partie de la collection initiale du nouveau Bauhaus Archiv de l'Allemagne de l'Ouest. Drexler commanda une nouvelle maquette à petite échelle, exécutée en plexiglas (matériau nouveau pour la collection de maquettes du MoMA) afin de combler la lacune, déterminant une échelle pour la maquette dont il espérait qu'elle pourrait devenir une norme pour toutes les nouvelles créations de maquettes commandées par le Musée.

Bien que les véritables noms des maquettistes soient inconnus dans bien des cas, deux maquettistes professionnels sont bien représentés dans la collection, au point que leur style en tant que maquettiste est facilement reconnaissable dans les représentations des bâtiments de différents architectes, en miroir de l'ascension de la profession de maquettiste au milieu du XX^e siècle. Theodore Conrad, dont les archives ont été récemment acquises par l'Avery Library à l'université de Columbia, travailla par intermittence pour le MoMA à partir d'une date aussi précoce que 1934, lorsqu'il répara la maquette de la Villa Savoye mentionnée plus haut. Quelques années plus tard, il réalisa une maquette du projet de Goodwin et Stone pour le bâtiment du Museum of Modern Art (ill. 3) qui servit à la fois pour le processus de sélection du projet final du nouveau bâtiment, ouvert en 1939, et

13. Voir Barry Bergdoll, « Memento Mori or Eternal Modernism ? The Bauhaus at MoMA, 1938 », Mark Stocker et Philip Lindsey (dir.), *Tributes to Jean-Michel Massing : Towards a Global Art History*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2016, p. 15-32.

Ill. 3 : Philip L. Goodwin, Edward Durell Stone, the Museum of Modern Art, New York City, 1939, maquette, Theodore Conrad, maquettiste. © The Museum of Modern Art, New York.

offrit au musée la possibilité de présenter sa propre création architecturale à l'intérieur de son bâtiment. De 1949 à 1955, le Musée exposa une série de maisons modèles à échelle réelle sur le terrain situé derrière le musée et adjacent au jardin de sculptures : le premier par Marcel Breuer en 1949, dont le modèle aujourd'hui perdu est seulement connu par des photographies ; le second en 1950 par l'architecte californien Gregory Ain, mieux connu par un modèle de Conrad qui a été acquis récemment avec le fonds d'atelier du maquettiste, et finalement, en 1954, pour une maison de style traditionnel japonais conçue par Junzo Yoshimura. Le travail de Conrad définit une esthétique d'un réalisme coloré, complétée par une attention aux détails du paysage et des plantations qui a largement séduit le grand public, très différent de l'esprit conceptuel de nombre des maquettes acquises directement auprès des agences d'architectes depuis la fin des années 1950, notamment les séries de maquettes d'études pour la maison de la mère de Robert Venturi (1959-64) que l'agence Venturi and Scott Brown donna au Musée en 1988. Conrad fut un des premiers à abandonner le carton et le bois pour les matériaux principaux des maquettes, dans son agence ouverte en 1931, au profit du plexiglas, notamment pour les maquettes créés afin que les architectes puissent les présenter à leur clientèle de grandes entreprises, notamment Skidmore, Owings & Merrill qui furent parmi les concepteurs de tours de bureaux les plus admirés et influents à partir des années 1950. La maquette du projet de Lever House (1951-1952) sur Park Avenue

à New York, que Conrad créa pour eux, fit l'objet d'une présentation spectaculaire lors de l'exposition de 1952 *Built in USA : Post Architecture*, et vint enrichir la collection de maquettes un an plus tard.

Dans les années 1970, le musée se tourna de plus en plus vers un nouveau maquettiste professionnel, Paul Bonfilio, qui porta les techniques de construction en plexiglas de Conrad à de nouveaux sommets d'hyperréalisme, esthétique qui émergea à la même époque que le photoréalisme dans l'art américain. Bonfilio avait été l'étudiant de John Heyduk à la Cooper Union et était admiré pour son travail de transposition des projets axonométriques de maisons hypothétiques par Heyduk, en maquettes transparentes en plexiglas, œuvres qui furent de plus publiées par Drexler dans son éloge très suivi d'une nouvelle architecture d'expérimentation formelle par un groupe libre de jeunes architectes réunis par un même esprit dans son *Five Architects* de 1972. L'ouvrage introduisit un groupe qui fut vite connu comme le néo-moderniste « blanc », par opposition au proto-postmoderne gris qui suivit la ligne tracée par l'ouvrage de Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, publié par le MoMA en 1966. En 1971, Drexler lança un appel d'offres pour la construction d'un modèle réduit de la Villa Stein de Le Corbusier pour la collection de maquettes d'édifices historiques nouvellement créées, qui s'enrichissait lentement. Comme Bonfilio le rappelle plus tard, bien qu'il fût le candidat le plus cher, il fut finalement choisi grâce à l'exhortation de Richard Meier, l'un des *New York Five*, et le modèle de Bonfilio fut avantageusement présenté lors d'une exposition célébrant l'attention de Drexler à l'acquisition de toujours plus de maquettes : « Architectural models from the Collection », exposés durant une bonne partie de l'année 1974. Il continua à faire réaliser des maquettes du pavillon de Barcelone par Mies, de la maison de verre de Philip Johnson, et de plusieurs bâtiments de Richard Neutra à Los Angeles au cours de la préparation de l'exposition sur Neutra dont Drexler fut le commissaire avec Thomas Hines pour marquer le 50^e anniversaire du « Style international » en 1986. La plus élaborée de toutes les maquettes créées par Bonfilio au cours de près de deux décennies de travail intermittent pour le MoMA fut la *Fallingwater* de Frank Lloyd Wright, chargée avec son rendu hyper réaliste d'une cascade jaillissante sous les fameuses terrasses en porte-à-faux de la maison de week-end. Plus tard, Bonfilio documentera dans une monographie détaillée le long processus de création de cette maquette, complète jusque dans son mobilier intérieur¹⁴.

Alors que les maquettes rétrospectives de Drexler étaient en grande partie commandées suivant l'objectif de représenter peu à peu les plus grandes œuvres de l'architecture moderne, des maquettes commandées spécifiquement pour des expositions furent fréquemment conservées en collection durant le mandat de Terence Riley (1992-2006), notamment certaines de celles réalisées en lien avec des expositions ambitieuses dont *Mies in Berlin* (2001), dont j'étais le co-commissaire et *On Site : New Architecture in Spain* (2006). En tant que successeur de Riley au poste

14. Paul Bonfilio, *Fallingwater : The Model*, New York, Rizzoli, 2000.

de Conservateur en chef de l'Architecture et du Design (2007-2014), j'ai décidé de mettre fin à la politique de conservation des maquettes réalisées par des maquetistes professionnels à des fins d'exposition, bien qu'elles continuent à jouer un rôle important dans la scénographie d'expositions que j'ai organisées, notamment dans *Latin America in Construction, 1955-1980* (2015). À la place, la longue période de recherche et de voyage précédant l'exposition a entraîné l'acquisition par donation et par achat de nombreuses maquettes provenant d'agences dans les pays d'Amérique latine et de descendants d'architectes, une politique d'enrichissement de collection qui s'aligne sur celle du Centre Pompidou dans les dernières années. Mais aucune situation n'est jamais exempte de paradoxes et d'ambiguïtés dans le monde des maquettes architecturales, puisque un certain nombre de maquettes créées spécifiquement pour l'exposition du MoMA sur Frank Lloyd Wright en 1940 sont entrées en collection lors de l'acquisition conjointe par le MoMA et l'université de Columbia des archives de la Fondation Frank Lloyd Wright en 2012¹⁵. Paradoxalement, certaines maquettes créées spécifiquement pour les seuls objectifs de l'exposition acquièrent une valeur historique avec le passage du temps.

Barry BERGDOLL,
Professeur d'histoire de l'art, titulaire de la chaire Meyer Shapiro,
Columbia University

15. Voir Barry Bergdoll et Jennifer Gray (dir.), *Frank Lloyd Wright : Unpacking the Archive*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, en particulier p. 13-14. Sur la réalisation des maquettes et les expositions de Wright, voir Kathryn Smith, *Wright on Exhibit : Frank Lloyd Wright's Architectural Exhibitions*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2017.