« Idea as model », maquette théorique d'un nouveau modèle d'architecture ?

'Idea as model': Theoretical model of a new model of architecture?

"Idea as model". Ein Theoriemodell für eine neue Art der Architektur?

Gregorio Carboni Maestri

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/1595>

DOI : 10.4000/lha.1595

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2020

Pagination : 101-114

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Gregorio Carboni Maestri, « « Idea as model », maquette théorique d'un nouveau modèle d'architecture ? », *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/1595> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.1595>

Par Gregorio CARBONI MAESTRI

« IDEA AS MODEL », MAQUETTE THÉORIQUE D'UN NOUVEAU MODÈLE D'ARCHITECTURE ?

Our own definition of the model is part of the circular notion of the idea of the model, which imposes recoveries, repetitions, and inevitable convolutions. So the circularity of all literary ideas is applied to our own literary idea as model, which projects the model upon its circular structure and vision.¹

Cette citation, d'un article de 1976 de l'intellectuel activiste roumain Adrian Marino, réhabilité après vingt ans de poursuites par le régime de Ceaucescu, reflète certains centres d'intérêt qui caractérisaient les années 1960-70 et que l'on pourrait placer sous l'influence du structuralisme. Marino, héros du postcommunisme roumain, est considéré comme l'un des responsables de l'introduction du structuralisme et, en dernière instance, du post-modernisme en Roumanie. Il fut l'auteur de nombreux écrits sur la question de la modernité². Publié dans la revue étasunienne *New Literary History*, l'article, d'où est tirée notre citation, paraissait dans un contexte où le structuralisme et ses sous-branches commençaient à imprégner cercles culturels et milieux architecturaux, bien que de manière fragmentée. Contexte où les mobilisations de masse opposées au statu quo conservateur, qui avaient nourri ces cercles de radicalisme pendant les décennies précédentes, montraient des signes d'affaiblissement. La classe ouvrière étasunienne se voyait fragilisée par deux récessions³, la crise pétrolière, la Guerre du Vietnam et ses contradictions. Les *eighties*⁴ s'approchaient d'une phase de crise pour les mouvements alternatifs⁵.

La crise touchait aussi l'architecture : pauvreté en termes de production éditoriale, structure académique fossilisée malgré les mouvements estudiantins ; secteur de la construction à l'arrêt, dominé par un *international style* absorbé par le système corporatif, héritier d'un Modernisme tardif sans Modernité⁵. En réaction, se déployait

1. Adrian Marino, Alexandra Bley-Vroman, « The Mechanism of the Theoretical Literary Model », *New Literary History*, vol. 7, no. 3, 1976, p. 449-465.
2. Notamment, Adrian Marino, « Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques », *Neohelicon*, 2(3-4), 1974, Budapest, Akadémiai, p. 307-318 ; Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucharest, Univers.
3. 1960-70 et 1973-1975. Solomon Fabricant, « The Recession of 1969-1970 », *Economic Research : Retrospect and Prospect, Volume 1, The Business Cycle Today*, Cambridge, NBER, 1972, p. 89-136.
4. Dennis Gilbert, *The American Class Structure*, New York, Wadsworth, 1998.
5. Moderne techniquement mais sans un clair projet idéologique. Gregorio Carboni Maestri, *Opposizioni : Il Memoriale Italiano ad Auschwitz, Oppositions e la nascita della Scuola di NY*, diss. doc., Università degli Studi di Palermo.

à New York la parabole de l'IAUS, l'Institut pour l'architecture et les études urbaines, fondé en 1967 par Peter Eisenman avec l'aide de Colin Rowe, d'Arthur Dexler et du MoMA. L'intention de ce centre était de faire entendre une voix critique et indépendante par rapport aux institutions universitaires étasuniennes et de se forger un espace de visibilité parmi celles-ci⁶. L'*Institute* réalisa un vaste programme d'expositions, événements, cours, publications, soirées, conférences, fêtes, etc., dont la traçabilité par l'historiographie est compromise par de nombreuses lacunes. Dès les années 1960-70, Eisenman se livra à des expériences, notamment autour des séries de maisons, citant le premier Modernisme « blanc » idéalisé, où apparaissaient des thèmes aux saveurs structuralistes, fondamentales dans ses recherches futures. Par exemple, la maquette (*model*) comme élément générateur, l'autonomie des formes, la sémantique, l'expérimentation du jeu formel comme fin en soi, le tout noyé dans un fétichisme de discours syntaxique, conceptuel, procédural. Éléments d'intérêt qui se structuraient autour du concept au nom significatif de *cardboard architecture* [architecture de carton] où la référence à la maquette était explicite⁷ (ill. 1). La maquette était pensée comme représentation de la notion en soi, non comme reproduction de la bâtisse en devenir⁸. L'IAUS allait servir de caisse de résonance pour ces thèmes. Avec une grande prouesse, l'architecte de Newark créait les conditions pour nourrir des polémiques souvent préalablement orchestrées⁹.

Les dessins de l'IAUS

Loin cependant de n'être qu'une scène théâtrale, l'Institut allait interpréter les volontés d'une génération, catalysant théories et projets critiques de contextes lointains, dont celui de la *Tendenza*¹⁰, bien que filtrés idéologiquement. À partir de 1973, la plus influente des revues de l'IAUS, *Oppositions*, présenta des articles aux penchants phénoménologiques, structuralistes, post-structuralistes, ainsi que des théories et problématiques dont le penchant italophile était évident¹¹. Ce puzzle d'activités dévoila nombre de tendances, qui allaient participer aux courants de pensées dominants dans les décennies qui suivirent. Par les bureaux de l'*Institute*,

6. Suzanne Frank, IAUS, the Institute for Architecture and Urban Studies : An Insider's Memoir, Bloomington, Author House, 2010.

7. Fabio Fabbrizzi, *Tempo, materia dell'architettura : frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Florence : Alinea, 2010.

8. Christian Girard, « Chapitre 8. L'architecture, une dissimulation. La fin de l'architecture fictionnelle à l'ère de la simulation intégrale », Franck Varenne (éd.), *Modéliser & simuler – Tome 2. Épistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation*, Paris, Matériologiques, 2014, p. 245-292.

9. Gregorio Carboni Maestri, « The Institute : a Spring made of We's », *Constructs Yale Architecture*, fall, New Haven, Yale University, 2014, p. 9.

10. Marianna Charitonidou, « Le récit autobiographique d'Aldo Rossi : Introspection ou rétrospection ? », *L'Homme & la Société*, 208, Paris, l'Harmattan, 2018, p. 295-318.

11. Jean-Louis Cohen, *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Paris, BRAUP, Ministère de l'Industrie et de la Recherche, 1984, p. 15.

Ill. 1 : Peter Eisenman, découpes pour un ou plusieurs dessins de présentation de la House X, Bloomfield Hills, Michigan, entre 1960 et 1977. Découpes dans une enveloppe en papier translucide jaune scellé avec du ruban adhésif, enveloppe : 29,5 × 38,4 cm, DR 1994 : 0138:1479. © Fonds Peter Eisenman, Centre Canadien d'Architecture.

d'ailleurs, passèrent beaucoup de jeunes aux futurs prospères¹². Omniprésent, outre Eisenman, était l'architecte historien Kenneth Frampton, contrepoids idéologique à beaucoup des expérimentations formalistes d'Eisenman. Deux pôles qui, tout au long de l'histoire de l'IAUS et de ce qui allait devenir l'École de New York, furent liées au projet commun de relancer le débat et de construire une avant-garde critique dans le contexte étasunien. Avec d'autres centres de diffusion critique, comme l'université Cornell, autour d'Oswald Mathias Ungers, l'Institut contribuait à l'irruption de critiques au sein du consensus architectural, déclenchant de nouveaux débats, souvent enflammés¹³.

12. Tels que Rem Koolhaas, Hajime Yatsuka, Alan Colquhoun, Anthony Vidler, Bernard Tschumi, Denise Scott Brown, Giorgio Ciucci, Giorgio Grassi, Ignasi de Solà-Morales, Joan Ockman, Kurt W. Forster, Martin Pawley, Mary McLeod, Stanford Anderson, Stuart Cohen, outre ceux cités dans cet article.

13. Lara Schrijver, « Transatlantic crossings : new forms of meaning in the city of the 1970s », *Planning Perspectives*, 31, Londres, Taylor & Francis, 2016, p. 103-113.

Dans un contexte de crise du secteur du bâtiment et de débats confus, certains architectes s'orientaient de plus en plus vers l'univers de la représentation, du conceptuel, des médias, de la maquette¹⁴, formes qui frôlaient l'univers de l'art et de ses circuits marchands. Ainsi le galeriste italien Leo Castelli, qui, à New York, anticipant de futures tendances, s'intéressait à des œuvres liées à l'architecture¹⁵. La « maquette-œuvre » – allégorie de l'objet construit – devenait élément de « propagande d'idées » et, accessoirement, de revenus. En 1975, Eisenman vendit des dessins à l'*Architectural Studies and Projects*, exposition de dessins de 22 architectes organisée par Emilio Ambasz et le *Junior Council* du MoMA¹⁶. L'année suivante, l'IAUS engagea Frederieke Taylor, liée à ce même *Junior Council*, comme directrice du développement¹⁷. Selon Kim Forster, Taylor, spécialisée en relations publiques passa rapidement de boursière à l'un des seuls postes à temps plein de l'IAUS payé par une fondation finançant aussi les programmes d'événements. Ses principales responsabilités étaient de professionnaliser le rapport de l'Institut avec les bailleurs de fonds privés et publics. Taylor était la fille de Pieter Sanders, collectionneur d'art influent, qui commença aussitôt à s'intéresser aux maquettes et aux dessins architecturaux¹⁸.

Au long de sa courte histoire, l'IAUS a aussi été actif dans le domaine des politiques urbaines et agit dans des contextes sociaux sensibles, s'occupant notamment du projet de logements *Low-rise high-materialisme diacldensity* dans le Bronx, surtout sous pression de Frampton¹⁹. Une branche d'activités qui allait s'affaiblir en parallèle avec les interruptions des politiques étatiques de redistribution et le durcissement du régime capitaliste²⁰. Un contexte socio-économique où se consoliderait, d'ailleurs, le projet néolibéral et le reflux des mouvements sociaux qui se faisait sentir à l'échelle globale²¹. Cela, notamment, en Italie, d'où venaient nombre des influences théoriques qui nourrissaient l'IAUS. L'Italie qui, au long de la seconde moitié du XX^e siècle, avait vu l'essor du plus grand parti communiste d'Occident, d'une classe ouvrière et d'une intelligentsia fortement influencées par les marxismes. La postmodernité, contrairement au cas nord-américain, s'y déployait dans un contexte massivement politisé, en dialogue avec le monde du travail, et influencé par le diamat (matérialisme dialectique) et le matérialisme historique.

14. Renato De Fusco, *Architettura come mass medium : note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo, 1967.

15. Brigitte Groihofer, *Raimund Abraham [un] built*, Bale, Birkhäuser, 2016, p. 340-343.

16. Jordan Scott Kauffman, *Drawing on architecture : the socioaesthetics of architectural drawings, 1970-1990*, Dissertation doctorale, Massachusetts Institute of Technology, 2014.

17. Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka, *Mediated Messages : Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*, New York, Bloomsbury, 2018.

18. Kim Förster, *The Institute for Architecture and Urban Studies, New York (1967-1985) : ein kulturelles projekt in der architektur*, thèse de doctorat, Zurich, ETH, 2011, p. 253.

19. Nan Ellin, *Postmodern urbanism*, Cambridge, Blackwell, 1996, p. 76-96.

20. Kenneth Frampton, interview personnelle, 3 septembre 2013.

21. François Denord, « Aux origines du néo-libéralisme en France », *Le mouvement social*, 2, 2001, p. 9-34.

Maquette idéologique d'une exposition

Ce fut après les années « 1968-1977 », au cours desquelles la « classe ouvrière allait au paradis »²², qu'une métamorphose semblable à celle des USA s'amorça, au début des années 1980²³. Dans les secteurs intellectuels, les fissures apparurent dans les systèmes idéologiques de matrice communiste, fragilisés par la « Stratégie de la Tension » des « Années de Plomb », par les défaites du mouvement métallurgique et les modifications de la structure productive industrielle²⁴. L'Italie fut également le pays où s'opéra un changement que des sociologues ont dénommé *disincanto* ou *ripiego* : désenchantement et repli sur soi, fruit d'un recul des luttes et radicalismes collectifs faisant place aux radicalismes formels autoréférentiels. Les influences italophiles et européennes qui arrivaient au cœur de l'IAUS, bien que chargées de dialectiques et formes marxiennes, étaient aussi imprégnées de ces métamorphoses autoréférentielles et égotiques, propres au débat de la Côte Est des USA, où se formalisait une postmodernité qui transitait vers un *PoMo* consensuel. Fragmentation des thèmes, déconstruction de la pensée totalisante, relativisation des valeurs inhérentes au projet moderne, dilué aux USA plus encore qu'en Europe, en cohérence avec des processus semblables dans l'archipel idéologique d'un capitalisme en phase « sénile »²⁵. C'est dans cet environnement qu'à partir de 1974 et jusqu'en 1977, s'organise à l'IAUS un vaste programme d'expositions et de rétrospectives collectives, dont, à partir de l'été 1976, *Idea as Model, Investigations about Architecture. Model*, ici, est entendu comme maquette, que nous appellerons aussi maquette-modèle.

L'exposition, prévue pour le début de l'automne 1974, première dans le genre à l'IAUS, fut confiée à Andrew MacNair (ill. 2). Celui-ci demanda à 22 architectes, proches – ou internes – à l'IAUS, d'approfondir les problématiques posées par la maquette comme artifice intellectuel autonome, comme dispositif original d'étude de configurations tridimensionnelles, dans son rôle dans les phases du processus conceptuel et idéal. Maquette comme prospection, postulat et déclaration de notions d'architecture²⁶. Et non pas comme « prototype d'édifice » ou moyen de persuasion destinée à séduire les futurs acheteurs²⁷. Un paradoxe pour une exposition où les maquettes flirtaient avec le marché de l'art. Les maquettes présentées à cette exposition étaient produites expressément, liées à des productions précédentes ou à d'autres projets de l'IAUS. La référence aux expérimentations d'Eisenman était

22. Euro International Film, *La Classe operaia va in paradiso*, 1971.

23. Fistetti, F., *La Crise du marxisme en Italie : 1980-2005*. Cités, (4), 2007, p. 159-183.

24. Federica Rossi, *La « lutte armée » entre justice, politique et histoire. Usages et traitements des « années de plomb » dans l'Italie contemporaine (1968-2010)*, thèse de doctorat, Université de Nanterre Paris X, 2011.

25. Samir Amin, *Au-delà du capitalisme sénile : pour un XXI^e siècle non américain*, Paris, PUF, 2002.

26. Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'Art Même*, 2006, p. 33.

27. Richard Pommer, « The Idea of "Idea as Model" », *Idea as Model*, New York-Milan, Rizzoli, 1981, p. 3.

Ill. 2 : Lettre d'Andrew MacNair à Peter D. Eisenman sur l'exposition « Idea as Model », 16 février 1977. Copie reprographique 28 × 22 cm, ARCH401646. © Fonds Institute for Architecture and Urban Studies, Centre Canadien d'Architecture. Don Eisenman Architects.

évidente. Et bien que éclectiques et représentant parfois des positions éloignées de ses positions formelles, comme dans le cas des *Gray* (gris en anglais) de Stern et Robertson, auquel on pourrait ajouter l'européen Krier, tous, dans *Idea as Model* contribuaient à un échafaudage idéologique lié à la question de l'autonomie de la discipline face aux prérogatives du réel. En plus des New York Five – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk – et des Gris déjà cités, y prirent part Diana Agrest – impliquée directement dans l'exposition, étant, avec son compagnon Gandelsonas, membres de l'IAUS²⁸ – ; Anthony Eardley avec Guillermo Julian De La Fuente et Alfred Koetter ; Bernard Leitner ; Charles Moore et Richard Oliver ; Gwathmey & Henderson ; Jaquelin Robertson ; Massimo Scolari ; Oscar M. Ungers ; Rafael Moneo ; Raimund Abraham ; Machado & Silvetti ; Stanley Tigerman ; Stuart Wrede ;

28. Échange de courriel avec Diana Agrest, février 2020.

Ted Williams & Associates ; William Ellis. Comme l'expliquent A. B. López-Sanvicente et I. Camarero Julián, *Idea as Model* faisait :

[...] référence à l'art conceptuel – également appelé « Art de l'idée » –, qui dans les années 70 avait une présence significative dans la ville. [...] Cet accent mis sur la démonstration de la valeur autonome du modèle en tant qu'objet architectural était inévitablement caractérisé par le désir d'inclure l'architecture dans le même spectre commercial que les propositions structurales – presque architecturales – d'artistes conceptuels tels que Donald Judd, Sol LeWitt, Joel Shapiro, Charles Ray ou Gordon Matta Clark. Leurs œuvres ont été les protagonistes des galeries et musées les plus prestigieux de New York, auxquels l'architecture n'avait pas encore accès²⁹.

Catalogue de maquettes

Inaugurée parallèlement à la parution de *Oppositions 6* et du célèbre article « Post-fonctionnalisme » de Eisenman³⁰, cette exposition devint mythique, aussi en raison d'événements liés à Gordon Matta Clark³¹. Comme le raconte Joan Ockman dans un cours inédit, l'artiste allait y exposer des photographies de logements sociaux abandonnés dans le Bronx. Faufilé dans les locaux de l'Institut avant l'ouverture, il aurait tiré avec une carabine à air comprimé sur les vitres de l'espace, en plein décembre. Son projet aurait été de tapisser les fenêtres avec des représentations de baies brisées de l'HLM. Eisenman, furieux, censura toute trace de la performance, la comparant à la Nuit de Cristal. Ockman, jeune stagiaire, le lendemain matin, vit les éclats de vitre et des preuves de balayage³².

Cette performance soulignait, peut-être involontairement, le caractère élitiste de cette exposition. Nonobstant la déconnexion avec la question fonctionnelle, inhérente au thème posé, il est intéressant de remarquer, combien beaucoup des thèmes proposés étaient des élucubrations géométrico-théoriques, comme *Et in Arcadia Ego* (Wrede) ; *Morphologie du Cube* (Ungers) et le projet conceptuel *Les Échelles, Maison pour un musicien à Majorque*³³. La quasi-totalité des autres projets se reportaient au thème de la maison, réelle ou conceptuelle : la *Maison sans chambres*

29. Amparo Bernal López-Sanvicente, Ignacio Camarero Julián, « Riflessioni di Eisenman sull'autonomia del modello come oggetto architettonico », *Disegnare Idee Immagini*, 57, Rome, Gangemi, 2018, p. 2-9.

30. Peter Eisenman, « Post-functionalism », *Oppositions*, 6, Cambridge, MIT Press, 1976, p. 19-21.

31. Christian Hubert, « The Ruins of Representation Revisited », *Oase-Tijdschrift voor Architectuur*, 84, Rotterdam, Nai, 2011, p. 11.

32. Joan Ockman, « How Pedagogical Paradigms Change : The Case of Architecture Education in the 1960s », *Preston Thomas Memorial Symposium, Shaping Architects—Shaping Architecture*, Cornell University, 2010, avec l'autorisation de l'autrice.

33. Utilisée par le New York Times pour illustrer un article sur l'exposition, cette maquette, œuvre d'Agrest, anticipe l'esthétique des maquettes en plexiglas. Cf. Paul Goldberger, « How Architects Develop Ideas », *The New York Times*, 27 décembre 1976, p. 41.

The Institute for Architecture and Urban Studies

Eight West Fortieth Street, New York, N.Y. 10018
Telephone: 212 398 9474

Peter E.:

Last chance...last possible date of submission - ¹⁹/₂₂ January 1981. Catalogue will be printed without unreceived submissions. This is the third notice.
Silvia.

11 September 1980

Trustees

Armand Bartos, Chairman
Bruce Brackenridge
Charles DeCarlo
Arthur Drexler
George A. Dudley
Peter D. Eisenman
John Entenza
Frank O. Gehry
Edward J. Logue
Richard Meier
William Porter
Jim Prentice
Earl E. Schorske
Massimo Vignelli
Peter Wolf

fellows

Liana Agrest
Stanford Anderson
Julia Bloomfield
Peter D. Eisenman, Director
William Ellis
Kenneth Frampton
Lario Gandelonas
Andrew MacNair
Arla Skodinski
Alain Tallierrero
Federieke Taylor
Anthony Vidler
Peter Wolf, Chairman

Dear

The Institute for Architecture and Urban Studies is now in the process of publishing the *Idea as Model* catalogue to document the exhibition which was held at the Institute in 1976. Although publication has been delayed for quite a while, we feel that it is an important document with a potentially wide audience.

Therefore, we are asking you, as a past participant of that exhibition to become involved in a further development of the "idea as model" theme.

We would like to publish both the 1976 models executed for the exhibition, and a new set of 1980 models created specifically for the publication of the catalogue.

We realize, however, that it might be impossible for you to produce a completely new model for the catalogue. Thus, although it would be ideal to have new models specifically created for the publication, we are willing to include never before published models of ideas. Therefore, we suggest the following: if you already have a recent model in your possession which you think embodies the specific theme (see excerpt below), or if you are able to produce a new model for publication, we would like to receive a color and/or black and white photograph(s) of the model, along with a short explanatory text. The deadline for this project is November 15, 1980.

We look forward to working with you on this project. Please direct all letters and material to Silvia Kolbowski at the Institute.

Sincerely yours

Peter Eisenman

(Excerpt from original letter: "The purpose of this exhibition is to clarify new means of investigating architecture in three-dimensional form. We do not seek to assemble models of build-

Ill. 3 : Mémoire de Silvia Kolbowski à Peter D. Eisenman sur la date limite de publication du catalogue « Idea as Model », 11 septembre 1980. Copie reprographique avec crayon de couleur, 28 x 22 cm, ARCH401627. © Fonds Institute for Architecture and Urban Studies, Centre Canadien d'Architecture. Don Eisenman Architects.

(Abraham), *Maison II* (Eisenman), *Maison Wageman et Crooks* (Graves), *GodHouse* (Guedes). Ou la célèbre *Bye House* (Hejduk), suite de maquettes de progression du projet avec une prénotation de déliquescence, qui renforçait la contradiction entre maquette et bâtiment réel³⁴.

Peu de projets portaient sur des infrastructures publiques, mis à part *Architecture Between Memory and Amnesia*, un quartier de logement sur le Mississippi d'Agrest-Gandelsonas, produit, à l'origine, pour une exposition au Walker Art Center pour en célébrer le bicentenaire³⁵ ou *Concours pour l'ambassade de France à Washington* (Eardley-La Fuente-Koetter) et *Band-Aid* (Ellis). Comme beaucoup des expositions de l'IAUS, un catalogue postiche et presque autonome fut publié cinq ans après l'exposition, en 1981, auprès de la succursale de l'éditeur milanais Rizzoli. Les responsables de *Idea as Model*, *22 Architects 1976/1980* ainsi que de tous les catalogues de l'IAUS étaient Kenneth Frampton et Silvia Kolbowski (ill. 3). Comme pour tous les produits éditoriaux de l'IAUS, le concept graphique était confié à l'italien Massimo Vignelli. Troisième dans la série des *IAUS exhibition catalogues*, après *Massimo Scolari : Architecture Between Memory and Hope* – avec introduction de Tafuri³⁶ (ill. 4) – et *Aldo Rossi in America : 1976 to 1979* – avec introduction d'Eisenman –, *Idea as Model* était plus qu'un catalogue. Il essayait de tracer une synthèse de l'exposition, demandant, en 1980, aux mêmes architectes d'envoyer une deuxième proposition sur le même thème. Ni Frampton ni Kolbowski n'écrivirent directement dans ce livre. Il paraît difficile d'imaginer que l'idée de cette exposition ait été liée de près ou de loin à l'historien socialiste. Les changements de paradigmes formels, bien que contradictoires, étaient évidents dans cette deuxième mouture.

Signe de reprise de confiance économique et de succès professionnel de certains, les maquettes d'infrastructures urbaines réapparaissaient (*City of Twofold Vision*, Abraham ; *New College of Architecture*, University of Kentucky, Eardley, Amatozzo, Colman, Pinney), de même que celles d'infrastructures culturelles publiques (les musées de Francfort de R. Meier et de Mérida de Moneo), de blocs d'appartements (*Prototype Housing* de G. Siegel), de sièges corporatifs (pour la multinationale DOM de Machado et Silvetti, le *New Chicago Tribune*, Stern) et de petits monuments urbains (fontaine pour Roméo et Juliette, Wrede ; *Monument* de Krier). Les autres maquettes traitaient de thèmes domestiques privés, maisons (Eisenman ; Ellis ; Guedes ; Leitner ; Moore ; Robertson ; Tigerman ; Ungers ; Williams) et parfois, d'intérieurs, comme le *Showroom* de M. Graves. Ce dernier projet, d'une grande

34. Christian Hubert, « The Ruins », *op. cit.*, p. 17-27.

35. Échange de courriel avec Diana Agrest, février 2020.

36. Comme l'explique Diana Agrest dans un entretien personnel (courriel, février 2020), à l'époque *fellow* de l'IAUS, Agrest emmena Tafuri aux États-Unis pour la première fois au printemps-avril 1974. Elle l'introduisit au sein de l'IAUS, le présentant à Eisenman, Vidler, Gandelsonas, Frampton, et au contexte newyorkais. Agrest organisa une série de conférences à Princeton, où elle était professeur à plein temps. Le premier article de Tafuri, publié dans *Oppositions*, était le fruit de ces conférences, article suivi par les premières traductions anglaises de ses livres, publiées par le MIT. Commença alors l'immense influence de l'historien sur le contexte américain.

Ill. 4 : Diana Agrest (1945) et Manfredo Tafuri (1935-1994) sur la terrasse de l'*Institute for Architecture and Urban Studies*. Photographie, par gentille concession de Diana Agrest, archives personnelles.

construction appelée « Terminus », Michael Graves l'a conçu et fabriqué à la main pour le showroom de meubles Sunar à Chicago, en 1980³⁷. Par rapport à 1976, les maquettes de 1980 exprimaient la fin du *proibizionismo* annoncé par la Biennale de 1980, accentuant la prise de distance vis-à-vis des références au moderniste tardif mais, aussi, de la réalité de la gravité tectonique, pour ainsi dire. Les projets se remplissent d'allégories historiques, archétypes formels, ironies, fétiches nostalgiques et officialisent l'entrée en jeu du *post-modern* américain.

Les éléphants dans la maquette

Mais un air de pragmatisme désenchanté semblait aussi planer sur les projets, en apparente contradiction avec cette libération formelle. Les 22 architectes, professionnellement plus consolidés, semblaient vouloir se plier encore moins au jeu théorique proposé par les organisateurs, en proposant des projets marqués par un pragmatisme économique : maquettes de projets réalisés ou réalisables, mis à part des exceptions telles que *The Fall of Icaro* de Scolari, déclaration d'anxiété allégorique et fataliste d'un futur déjà en ruines. En ce sens, le livre contient des *essays* particulièrement critiques. Le principal est « The ruins of representation », écrit par C. Hubert

37. Comme l'explique Karen Nichols, *Principal* à Michael Graves Architecture & Design, interrogé pour les recherches liées à cet article.

qui, d'ailleurs, interrogé pour la préparation de cet article, précise ne pas avoir vu l'exposition³⁸. Hubert cite à plusieurs reprises Aldo Rossi. Rossi, qui, bien que n'ayant pas pris part à *Idea as Model*, semble être un des éléphants dans la pièce. Venise représente l'autre ubiquité du livre, avec le concours pour Cannareggio (projets d'Eisenman et Hejduk, *Les Treize Tours de Cannareggio*). Palladio, quant à lui, est cité lointainement par la *Maison pour un psychanalyste* d'Agrest et Gandelsonas, et directement par Hubert, qui l'utilise pour critiquer *Idea as Model* :

[...] Penser les bâtiments eux-mêmes comme seuls référents, comme purs objets, c'est ignorer leur propre participation à un processus de vision et de langage. Les bâtiments peuvent également être considérés comme représentatifs. Comprendre un bâtiment comme une concaténation de motifs similaires à différentes échelles, comme dans une façade d'église palladienne, c'est appliquer le même mode de lecture figurative aux bâtiments que celui qui est appliqué aux maquettes. Le bâtiment peut s'imprégner des traces de sa propre représentation. « L'architecture en carton » de Peter Eisenman ou les bâtiments de Michael Graves ou Aldo Rossi viennent représenter leurs propres représentations. Ce sont à la fois des images et des bâtiments. [...] Dans le *Teatro Olimpico* [...] les espaces d'illusion, de rappel classique et d'actualité sont unis par la perspective, et le théâtre et la ville sont intégrés comme deux aspects d'un même paradigme. Le *Teatro* constitue une stratégie de rénovation de la ville, à travers une transformation introspective de la ville en théâtre. Une fois dans le théâtre, les *frons scenae* s'ouvrent sur une « scène de rue » dans laquelle la représentation en perspective littéralise un royaume situé entre l'actualité et l'illusion. [...] On peut entrer dans la scène de la rue, mais sa récession se raccourcit rapidement, de sorte que sa perspective figurative est détruite par l'intrusion du sujet. [...] Le théâtre de Palladio trouve une contrepartie contemporaine dans le théâtre flottant de Rossi à Venise, qui transforme la ville en théâtre³⁹...

L'autre omniprésence du livre est, évidemment, Eisenman : cité à nombreuses reprises, il clôture la publication avec une interview de D. Saphiro et L. Stamm : « A Poetics of the Model : Eisenman's Doubt » à la page 121. Il en écrit surtout la préface où, tout comme Richard Pommer dans « The Idea of "Idea as Model" », (ill. 5), et « Post-script to a Post-modern », il regrettait que les attentes des programmeurs n'aient pas été comblées. Pommer avait publié, quelques mois auparavant, un article polémique⁴⁰ sur le déclin du modernisme, s'affrontant de manière virulente aux postures d'architectes tels que Venturi, Moore, Stern, et autres, qui, pour utiliser ses mots, « fouillaient dans le passé ». À l'inverse, il considérait la tentative des « blancs », les New York Five, comme plus cohérente afin de « raviver la position moderniste dans sa forme originale ». Pommer, dans *Idea as Model*, servait à légitimer

38. Christian Hubert, « The Ruins », *op. cit.*, p. 17-27.

39. Christian Hubert, « The Ruins », *op. cit.*, p. 17-27, traduction libre.

40. Richard Pommer, « Some Architectural Ideologies after the Fall », *Art Journal*, 40, Londres, Taylor & Francis, 1980, p. 353-361.

Ill. 5 : Une des images illustrant « The idea of "Idea as model" » de R. Pommer, où il écrit : « *Perhaps twice in this century architecture has shifted direction sharply enough to call up idea in the form of models : in the twenties, with Mies's glass skyscraper model...* ». Diapositive d'une photographie de gratte-ciel de verre, Berlin, par Mies van der Rohe, 1978-2006. Diapositive en noir et blanc, ARCH270810. © Fonds Abalos & Herreros, Centre Canadien d'Architecture. Don d'Iñaki Ábalos et Juan Herreros.

la position de Eisenman comme étant, disons, le plus pre- des post-modernes. Quant à Frampton, on peut comprendre sa désapprobation quant à toute cette opération dans un texte inédit, probablement un brouillon pour « Reflections on the autonomy of architecture : a critique of contemporary production » :

Il est symptomatique de notre époque que les deux architectes [Liebeskind et Krier] doivent en quelque sorte leur ascendance à la renaissance de la représentation dessinée, car, bien que le dessin ait toujours joué un rôle fondamental dans la pratique architecturale, il existe aujourd'hui une coïncidence entre la renaissance du dessin et l'affirmation de l'architecture, comme s'il s'agissait d'une branche des Beaux-Arts. La crise socio-économique de l'architecture des années 70 semble avoir été surmontée par la proposition selon laquelle une architecture de qualité pourrait encore être poursuivie comme représentation dessinée, ensuite consommée et vendue comme telle sur le marché de l'art. Le maniérisme de salon qui a assisté à tout cela parle de lui-même. On se souvient de l'exposition de l'*Institute for Architecture and Urban Studies* intitulée *Idea as Model*, pour laquelle Eisenman a produit un modèle axonométrique tridimensionnel isomorphe d'une de ses maisons dans lequel l'axonométrie, comme le crâne dans *Les Ambassadeurs de Holbein*, ne pouvait être aperçue que d'un point de vue particulier. Ces positions modernes tardives, subtilement reliées entre elles, stimulées par l'essor omniprésent des médias, éludent, à mon avis, la question de l'autonomie architecturale dans un sens plus intrinsèque ; c'est-à-dire la question de savoir ce qui appartient intrinsèquement à l'architecture seule et non aux autres arts ?⁴¹

Un modèle d'architecture

Le laps de temps qui séparait l'exposition et la publication de *Idea as Model* était court, certes, mais la décennie dans laquelle paraissait le livre *Idea as Model* annonçait les prémices d'une ère nouvelle, parfaitement illustrée par l'ascension du monde financier et du duo Reagan-Thatcher, et où la chute des républiques socialistes s'approchait à grands pas. À New York, la réalité était celle d'une crise sociale hors-contrôle : quartiers livrés à eux-mêmes, surtout dans le South Bronx, la population vivait dans la misère, la violence et noyée dans la crise du crack⁴². Une situation dont ni l'exposition ni la publication *Idea as Model* ne semblaient par ailleurs se soucier. La tentative de cette initiative de placer, pour ainsi dire, la maquette

41. Traduction libre. Cette citation est issue d'un texte de travail imprimé, retrouvé par l'auteur en 2015 dans le bureau de Kenneth Frampton pendant l'étude et l'organisation de ses archives à l'Université Columbia. Le *working paper*, semblait être lié à la préparation de Kenneth Frampton, « Reflections on the autonomy of architecture : a critique of contemporary production », *Out of site : a social criticism of architecture*, 1991, p. 17-26 dont le texte final, notamment cette citation, est sensiblement différent, ayant été réduit.

42. Wallace, D., & Wallace, R. (2008). Urban Systems during Disasters : Factors for Resilience. *Ecology and Society*, 13(1).

dans le *realm* de l'art avait, en partie, échoué. Même si, avec la deuxième fournée de 1980, le galeriste Sanders achetait, enfin, quelques maquettes à Eisenman et Hejduk⁴³. Mais il serait naïf d'interpréter historiographiquement cette exposition sous ce seul aspect « grossiste ». *Idea as Model* a, surtout, exprimé la maquette théorique d'un nouveau modèle d'architecture. Les décennies suivantes seraient marquées par la généralisation de certaines narrations proche de celle de la *cardboard architecture* : jeu formel, indépendance sculpturale, analogie du modèle-maquette comme configuration mentale.

Qu'il soit en carton-mousse, virtuel, imprimé en 3D, manipulé, le modèle tend à devenir un sujet dépossédé de la nécessité d'être habité, de répondre à la notion d'usage. Les géométries autoréférentielles, accélérés par les outils informatiques, se sont répandues des revues aux universités, surtout celles de l'élite anglo-saxonne, où le paramétrique consomme des énergies démesurées, souvent coupés du lien avec la réalité. Dans une partie conséquente des écoles, dès les premières années, le discours dominant est celui du projet généré « via » la maquette. Le tout dans un fétichisme de l'objet solitaire, création héroïque et isolée. Les notions dialogiques, dans ce scénario, semblent émasculées. À ceci se rajoutent d'autres fétichismes liés au dessin autoréférentiel où l'architecture devient prétexte. À ce sujet, Frampton note encore que :

« [...] l'architecture ne peut être réduite à une représentation architecturale, à aucun niveau, et ne peut être considérée comme une sculpture à grande échelle. En essayant de faire avancer un modèle hypothétique de pratique architecturale qui dépasse les particularités de tout style spécifique, on peut dire que l'autonomie de l'architecture est déterminée par trois vecteurs interdépendants ; typologie (institution), topographie (contexte) et tectonique (construction). Il convient de noter immédiatement que ni la typologie ni la tectonique ne sont des choix neutres à cet égard et que ce qui peut être réalisé avec un format et une expression ne peut pas être réalisé avec un autre. »⁴⁴

Pendant les années précédentes et successives à *Idea as Model*, Frampton n'a cessé de lutter, solitaire dans un contexte noyé par un formalisme croissant, en défense d'une architecture qui soit le fruit de dialectiques entre nature, structure, culture. Qui soit Agora humaniste définie par un marquage au sol, sur une topographie du réel. Ce réel, les urgences historiques qu'il nous pose, nous oblige, jour après jour, à construire de nouvelles maquettes théoriques, maquettes qui doivent être nourries par le réel. Un réel qui ne soit pas *proibizionismo*, mais libération révolutionnaire.

Gregorio CARBONI MAESTRI

Maître de conférences invité en histoire de l'architecture : enjeux contemporains,
université catholique de Louvain
Assistant en projet d'architecture, université libre de Bruxelles

43. John Hejduk, *The Silent Witness and Other Poems*. New York, IAUS, 1980.

44. Traduction libre. Kenneth Frampton, *op. cit.*