



Architectures temporelles / Temporal Architectures

Giovanna Zapperi

► To cite this version:

Giovanna Zapperi. Architectures temporelles / Temporal Architectures. Marta Gili. Société Réaliste. Empire, State, Building [catalogue de l'exposition], Jeu de Paume; Éditions Amsterdam; Ludwig múzeum (Budapest), pp.119-147, 2011. halshs-01759645

HAL Id: halshs-01759645

<https://shs.hal.science/halshs-01759645>

Submitted on 12 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Architectures temporelles,

par Giovanna Zapperi

in Société Réaliste, *Empire, State, Building*, exhib. cat., Paris, Jeu de Paume 2011, pp. 119-147.

« Les individus sont réduits à n'être plus que pure succession d'expériences instantanées qui ne laissent aucune trace, ou bien plus : leur trace est pour eux objet de haine parce qu'irrationnelle, superflue, littéralement dépassée¹. »

Il est souvent difficile de se débarrasser des traces d'un passé jugé encombrant : il a tendance à revenir et à s'imposer à nous. On connaît l'histoire du palais des Soviets, ce palais des congrès à la gloire de la Révolution d'octobre, qui ne vit jamais le jour. Il s'agit sans doute du projet architectural le plus ambitieux de l'époque, qui devait aussi inclure un monument à Lénine. Le projet sélectionné était signé par Boris Iofan – choisi en 1933 parmi des architectes de renom comme Le Corbusier et Walter Gropius – et consistait en un bâtiment de 220 mètres de haut sur lequel aurait dû s'élever la statue du prolétaire libéré, qui fut ensuite remplacée par Lénine. Le projet original fut modifié l'année suivante selon les indications de Staline pour atteindre la hauteur spectaculaire de 420 mètres, devenant ainsi le gratte-ciel le plus haut du monde, plus grand que l'Empire State Building de New York, inauguré en 1931. Le palais des Soviets devait remplacer la cathédrale du Christ sauveur, détruite à cette occasion. Mais la construction, entamée en 1939, fut suspendue à cause de la guerre, puis abandonnée dans les années Khrouchtchev pour laisser place à une piscine publique en plein air (1959–1995). Avec la chute du Mur, l'histoire revient en arrière : la reconstruction de la cathédrale du Christ sauveur, identique

¹ Max Horkheimer et Theodor Adorno, « Note dans « De la théorie des revenants » », *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 226.

à celle de 1883, a été achevée en 2002, symbole du désir d'effacer toute trace de l'histoire soviétique. Caché sous les décombres de l'Empire soviétique, le palais des Soviets n'a pourtant pas cessé d'exister : il s'est au contraire imposé, dès les années d'après-guerre, comme le modèle incontournable pour les bâtiments monumentaux qui ponctuent les villes soviétiques et post-soviétiques.

Si l'histoire du palais des Soviets est paradigmatique du lien entre bâtiments et idéologie, entre architecture et pouvoir politique, elle est aussi marquée par une temporalité trouble, où s'entremêlent retours, hantises, effacements et répétitions. Ce temps impur et contradictoire est l'un des objets d'enquête de la coopérative parisienne Société Réaliste, dont le travail explore le temps historique à travers ses signes visuels. Depuis quelques années, ses deux membres, Ferenc Gróf et Jean-Baptiste Naudy, ont entrepris d'interroger la modernité et ses mythes, s'attachant à la culture visuelle comme acteur et matrice idéologique. Monuments, cartes, empires, bâtiments et autres géoglyphes : autant d'objets qu'ils s'approprient et soumettent à une déconstruction féroce, souvent parodique, afin de révéler les usages contemporains des différents régimes de la représentation visuelle (du design à la cartographie, de l'architecture à la typographie, de la sculpture classique à la communication d'entreprise). Ce mimétisme critique, qui s'attaque également aux langages institutionnels et technocratiques, permet de poser des questions qui touchent à l'économie politique des représentations et à leur histoire.

Retours.

Parmi les différentes branches d'activité de la coopérative, le ministère de l'Architecture est chargé en particulier d'étudier différents aspects de la politique de l'espace². Quel est le rôle des bâtiments dans les formations idéologiques ? Quelle est la temporalité de l'architecture moderniste, entre rêves utopiques et désenchantement

² Parmi les autres structures de production de la coopérative : *Marka*, consacrée à l'histoire des monnaies européennes depuis Charlemagne, *Transitioners*, une agence de design spécialisée dans les transitions politiques, ou *EU Greencard Lottery*, qui s'occupe de questions d'immigration dans le cadre de l'Union Européenne. Voir la liste complète sur le site: www.societerealiste.net

contemporain ? Comment penser la relation entre l'État moderne et la culture à travers ses incarnations dans l'espace urbain ? Telles sont quelques-unes des questions soulevées par les travaux de Société Réaliste, dont l'opération consiste à explorer de manière critique le lien entre bâtiments et histoire politique.

En 2007, invitée à participer au workshop organisé par la revue *Multitudes* à la Documenta 12, la coopérative a présenté *Soliton*. Il s'agissait d'une conférence qui répondait de manière transversale à l'idée, au cœur de l'exposition de Kassel, du dépassement de la modernité et de son réinvestissement comme origine. Avec son enquête typologique sur le solitonisme – une commande du ministère de l'Architecture –, Société Réaliste utilisait la métaphore du « soliton » pour montrer la persistance de certains signes architecturaux de la modernité. En mathématiques et en physique, le terme « soliton » désigne une vague qui maintient sa forme inaltérée lorsqu'elle traverse l'espace à une vitesse constante. Découverte en 1844 par le savant britannique John Scott Russell, cette vague, d'abord nommée *wave of translation*, suggère la possibilité de traverser le temps et l'espace sans modifications. Pour les deux artistes, il s'agissait de déplacer l'étude du solitonisme dans le domaine de la politique de l'espace afin d'examiner le temps de la modernité à partir de certaines de ses manifestations architecturales.

Le palais des Soviets est un exemple de la typologie du « Monosoliton ». Il a servi de modèle à la construction des Six Sœurs, ces imposants bâtiments moscovites érigés entre 1947 et 1953 et intégrés à l'espace urbain comme si le palais avait réellement existé. Tel un spectre qui s'impose dans le tissu urbain, le Monosoliton est une présence encombrante qui renvoie à l'histoire politique du lieu. Dans le Moscou actuel, celui de la reconstruction de la cathédrale du Christ sauveur, le palais des Soviets continue sa traversée de l'espace-temps, caché dans des bâtiments récents comme l'Edelweiss (2003) ou le Triumph-Palace (2005). Un autre type de solitonisme, le « Soliton Furtif », peut être identifié notamment dans le palais de la Porte Dorée à Paris. D'abord musée permanent des colonies (1931), puis musée de la France d'Outre-mer (1936), ensuite musée des arts africains et océaniens (1960), enfin cité nationale de l'histoire de

l'immigration (2007), le palais de la Porte Dorée a discrètement traversé les XX^e et XXI^e siècles en gardant sa structure coloniale inaltérée. Ses bas-reliefs et fresques, représentant les peuples et les territoires soumis à la puissance coloniale française, complétés par l'aquarium tropical du sous-sol, s'adaptent parfaitement à des contextes politiques et historiques changeants.

Une même signification, incarnée par un bâtiment, voyage inaltérée à travers le temps : telle est la leçon qu'on pourrait tirer de cette enquête typologique sur le solitonisme. Pourtant, si la mémoire est matière, comme l'affirment Ferenc Gròf et Jean-Baptiste Naudy citant Yourcenar, cette matière-là apparaît amnésique et anachronique. Qu'est-il par exemple advenu du sublime soviétique, incarné par la grandeur du palais des Soviets, dans ses duplicata modernes et postmodernes ? Susan Buck-Morss propose de juxtaposer le dessin du palais couronné par la statue de Lénine avec l'image de l'Empire State Building surmonté par King Kong (les deux datent de 1933) : leur ressemblance est révélatrice de la manière dont les bâtiments peuvent être investis d'un sens qui dépasse leur contexte spécifique³. Lénine et King Kong incarnent deux versions concomitantes et antagonistes de la culture de masse ; en tant qu'images-rêve, elles définissent deux économies du désir complémentaires et leur circulation entre l'Orient et l'Occident. Les deux bâtiments parlent, pour ainsi dire, la même langue. On pourrait avancer que l'enquête sur le solitonisme menée par Société Réaliste montre quelque chose de similaire. Dans les bâtiments, l'idéologie et la production de sens s'entremêlent de façons qui ne sont pas toujours évidentes et l'identification de solitons permet de pointer des persistances troubles à travers un espace-temps non-linéaire.

Spectres.

L'espace signifiant de l'architecture moderniste est également au cœur de *The Fountainhead* (2010), un travail récent de la coopérative qui reprend le titre éponyme du best-seller de l'écrivaine russo-américaine Ayn Rand, publié en 1943, puis transposé à

³ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, p. 174-182.

l'écran par King Vidor en 1949 (avec Gary Cooper dans le rôle du héros). *The Fountainhead* raconte l'histoire de Howard Roark, architecte moderniste incompris qui finit par s'imposer grâce à ses idées révolutionnaires et son refus de tout compromis avec une société et un goût commun réfractaires à toute nouveauté. Roark représente l'individu qui s'affirme contre la communauté, héros de la modernité capitaliste et libérale. Le film, coécrit par Rand elle-même, est profondément marqué par la doctrine de l'objectivisme anti-communiste élaborée par l'écrivaine, mais il donne aussi un aperçu de la réception des débats sur l'architecture moderniste à l'époque, le personnage de Roark étant inspiré par les maîtres de l'architecture moderne, de Le Corbusier à Frank Lloyd Wright, que Rand admirait particulièrement.

En s'appropriant le film pour en exposer les tracés idéologiques sous-jacents, le duo de Société Réaliste en a systématiquement effacé toute trace de présence humaine. Il en résulte une vidéo de 111 minutes dans laquelle seuls sont désormais visibles les espaces, libérés de la narration. Le but de cette opération, selon l'aveu des deux artistes, est d'appliquer un principe de déconstruction productive susceptible de faire émerger, dans toute leur complexité, les rapports profonds entre l'espace architectural et l'idéologie capitaliste, entre la volonté prométhéenne de l'architecte et la doctrine moderniste. Et à vrai dire les espaces vidés de *The Fountainhead* montrent à quel point l'architecture s'impose avec une force qui dépasse le pouvoir d'action des différents personnages. La séquence finale du film par exemple, dans laquelle on voit Howard Roark triomphant au sommet de son gratte-ciel, suggère une correspondance entre le corps de l'architecte et le bâtiment, comme si la force de l'un dépendait de l'autre, comme si le premier était le prolongement du second. L'image évoque une scène du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, mais résonne aussi, inévitablement, avec celle du corps de Lénine érigé au sommet du palais des Soviets. La comparaison est sans doute hasardeuse, mais elle se justifie néanmoins du fait que le film comme le bâtiment soviétique ont été élaborés dans un contexte de polarisation idéologique autour du modernisme architectural.

Dans quel genre d'espace se meuvent donc les corps effacés du film ? Les tensions et les drames qui se jouent dans son développement narratif s'inscrivent dans l'opposition

entre les espaces contraignants, qui limitent la liberté d'action des personnages, et l'espace transparent de l'architecture moderniste⁴. L'atmosphère tendue du film repose en partie sur cette spatialisation dramatique qui constitue le théâtre de la lutte pour la liberté individuelle. Dans la version proposée par Société Réaliste, les espaces nus apparaissent comme des endroits hantés par des présences invisibles. Si la transparence entend évoquer l'idéal d'un espace ouvert dans lequel cultiver la liberté individuelle, hors de tout contact avec une société source de claustrophobie, l'impression d'être hanté qui parcourt *The Fountainhead* rend cette transparence pour ainsi dire opaque.

Être hanté est une expérience qui remet en question l'objectivité de la vision et nous oblige à réfléchir à ce que l'on ne voit pas mais qui est pourtant perçu comme ostensiblement présent. Le sentiment de la présence d'un fantôme renvoie toujours à un passé qui n'est pas perçu comme tel. Comme l'affirme Avery Gordon, dans la société de l'hyper-visibilité qui est la nôtre, les revenants, du fait de leur invisibilité, peuvent représenter une forme de savoir historique qui se passe d'objectivité⁵. La figure de la maison hantée est un thème récurrent dans la littérature et le cinéma d'horreur, elle représente la transformation en menace de ce qui est *a priori* accueillant, le devenir inconnu de ce que l'on pensait connaître. Dans *The Fountainhead*, Société Réaliste ne donne pas d'indications sur la nature de cet inconnu qui hante le film. Se contentant de priver les architectures de toute forme de narration, la vidéo ouvre la possibilité de révéler la manière dont l'espace bâti agit dans le tissu idéologique de la narration.

Stratifications.

Le spectre est en réalité une figure récurrente pour Société Réaliste. Entre les solitons et les espaces hantés de *The Fountainhead*, cette figure est souvent utilisée comme une

⁴ Anthony Vidler a proposé de lire le roman d'Ayn Rand à travers la notion d'« espace indicible » élaborée par Le Corbusier dans les mêmes années. Vidler avance que pour Roark comme pour Le Corbusier l'idéal de transparence est un moyen de lutter contre la claustrophobie que leur inspire la cité ancienne, mais aussi contre leur peur du toucher. (« Framing Infinity. Le Corbusier, Ayn Rand and the Idea of “Ineffable Space” », *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002).

⁵ Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

manière de faire émerger des narrations oubliées et potentiellement conflictuelles. Parfois, comme dans le cas de *Soliton*, le recours à cette figure renvoie à la mémoire aveugle qui caractérise la culture visuelle du modernisme et son histoire. Deux travaux récents, *Spectral Aerosion* (2010) et *Futura Fraktur* (2010) s'approprient deux langages visuels spécifiques – la cartographie et la typographie – pour en dévoiler les liens avec des questions historiques et géopolitiques cruciales.

Spectral Aerosion est une sculpture en bois qui dessine une cartographie en vingt couches incisées qui font se superposer les frontières de l'Europe de l'an 0 à l'an 2000. La carte est transformée en palimpseste dans une accumulation qui remet en question le pouvoir descriptif de la cartographie comme science de la représentation objective. La superposition des frontières comme autant de couches temporelles produit une image confuse et apparemment illisible qui évoque la description freudienne du fonctionnement stratifié de la mémoire⁶ : oublier ne signifie pas détruire la trace mémorielle ; au contraire, le fonctionnement discontinu de la mémoire est au fondement de l'apparition et de la représentation du temps, écrit Freud. *Spectral Aerosion* déplace la question de la visualisation du temps du plan subjectif vers celui des représentations géopolitiques. Cartographier l'histoire des frontières qui ont délimité l'Europe au cours des siècles rend sensible un processus de dégradation et de transformation hanté par des conflits stratifiés dans le temps.

Futura Fraktur (2010) est une écriture créée par Société Réaliste (avec *Limes New Roman*, *Appendix*, *Experanto* et *Hexatopia*) et basée sur la fusion de deux écritures bannies par le Troisième Reich. Futura est la typographie moderniste par excellence : elle a été inventée par Paul Brenner en 1927 à partir d'éléments visuels introduits par le Bauhaus – d'où sa mise à l'écart sous le nazisme. Fraktur, quant à elle, est la police de type gothique utilisée dans les pays de langue allemande entre le XVI^e et le XX^e siècle. Considérée comme authentiquement germanique, l'écriture Fraktur avait été privilégiée par les Nazis jusqu'en 1941, moment où elle fut officiellement bannie par Martin Bormann,

⁶ Voir Sigmund Freud, « Note sur le « Bloc Magique » » (1925), *Œuvres*, vol. XVII, 1923-1925, trad. sous la dir. de A. Bourguignon, P. Cotet et J. Laplanche, Paris, PUF, 1992, p. 137-144 ; *Le Malaise dans la Culture* (1929), trad. de P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, Paris, PUF, 2010.

parce que son origine et ses liens avec l'écriture Schwabacher la faisaient soupçonner de judaïté. *Futura Fraktur* met en évidence les liens entre design et histoire politique, montrant à quel point le choix de l'écriture est lié aux circonstances géopolitiques. *Futura Fraktur* évoque ainsi les hybrides temporels, les solitons architecturaux et les signes zombis : résurgence impure d'un double moment de rupture dans l'histoire de l'écriture, cette police inaugure un champ sémantique hybride et contradictoire.

C'est encore le principe de l'hybridation des signes qui est au cœur de *Dymaxion Palace* (2009), un objet en forme d'isoèdre qui fait lui aussi référence aux utopies de l'architecture moderniste. Inspiré par les travaux de Buckminster Fuller, en particulier son prototype de la *Dymaxion House*, transformée en planète-vaisseau – son fameux *Spaceship Earth* –, le *Dymaxion Palace* propose une contamination troublante entre modernisme et ornement. Depuis le célèbre pamphlet d'Adolf Loos⁷, la phobie de l'ornement peut être considérée comme l'une des caractéristiques majeures de l'architecture moderniste, avec la claustrophobie et la peur du toucher. Pour Loos, le décoratif renvoie à la féminité, qu'il oppose à l'ordre – implicitement masculin – de l'architecture moderniste : l'ornement émerge dès lors comme l'Autre du modernisme qui est sans cesse expulsé, mais ne cesse de revenir. Dans *Dymaxion Palace*, Société Réaliste a orné les différentes faces de la structure géométrique avec les images des bas-reliefs de la façade du palais de la Porte Dorée représentant la « transposition sculpturale d'une cartographie de l'Empire colonial français⁸ ». L'irruption de l'Autre colonial dans les formes géométriques du Dymaxion transforme cette planète-monde en vaisseau négrier, en fait un objet stratifié et contradictoire, à la fois architectural, cartographique et décoratif. Cette hybridation déconstruit l'histoire des formes à la lumière du colonialisme en tant que moment constitutif de la modernité. Transformer la structure de Buckminster Fuller en objet décoratif signifie donc imposer à l'utopie moderniste ce dont elle a peur, la renvoyant aux conditions historiques et géopolitiques de son existence.

On pourrait affirmer que le travail de Société Réaliste s'emploie à retourner les formes contre elles-mêmes à la recherche des contradictions et des tensions qui traversent le

⁷ Adolf Loos, *Ornement et Crime*, trad. de S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Rivages, 2003.

⁸ Société Réaliste, « Pligatures », *Multitudes*, n° 35, hiver 2009, p. 149.

langage visuel de la modernité. « Rendre décoratives les informations douteuses⁹ », comme l'écrivent Ferenc Gròf et Jean-Baptiste Naudy, serait alors une manière de faire émerger les contenus stratifiés dans les images qui nous entourent.

⁹ *Ibid.*, p. 147.