



HAL
open science

L'économie de l'architecture

Valéry Didelon

► **To cite this version:**

| Valéry Didelon. L'économie de l'architecture. Le visiteur, 2002. halshs-02297050

HAL Id: halshs-02297050

<https://shs.hal.science/halshs-02297050>

Submitted on 27 Sep 2019

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.

L'économie de l'architecture

À propos de la rénovation du Palais de Tokyo

Valéry Didelon

Pourquoi l'architecture devrait-elle être économique ? Son faible coût conférerait-il à l'esthétique d'un bâtiment une vertu particulière ? Pour naïves qu'elles paraissent, ces questions semblent devoir être posées alors que l'architettura povera s'impose aujourd'hui en France comme une tendance, qui a récemment trouvé une forme d'apothéose avec la reconversion, en Site de création contemporaine, d'une aile du Palais de Tokyo à Paris. À l'occasion d'une visite sur place, Valéry Didelon s'interroge sur les stratégies qui gouvernent ce projet ainsi que sur la posture qu'il représente.

Lorsque des architectes font du neuf avec du vieux, il leur faut partager les honneurs et les blâmes avec les auteurs du bâtiment d'origine. Aussi, toute critique doit-elle faire la part des choses quand elle porte sur ce plus, sur ce modifié qui est aujourd'hui devenu le lot commun des architectes. Au hit-parade des édifices à reconvertir, les bâtiments industriels ont fait longtemps la course en tête. Et en matière de reprogrammation, les activités culturelles se sont souvent imposées comme une panacée. Dans la plupart des cas, c'est l'écart entre la fonction d'origine (un lieu de travail) et la destination nouvelle (une fonction récréative) qui a contribué à valoriser la rénovation. Un grand musée national a ainsi investi avec succès une gare désaffectée, un centre d'art contemporain s'est glissé avec bonheur dans d'anciens entrepôts à vin. Mais quand un Site de création contemporaine s'installe dans un... ancien musée d'art moderne, on se dit qu'on a franchi une étape vers la reconversion tautologique. On notera au passage que les collections du musée d'art moderne en question ont déménagé (il y a vingt-cinq ans déjà) vers un Centre national d'art et de culture que l'on compara long-

temps à une usine, la seule peut-être déjà reconvertie dès son inauguration. Le recyclage inédit du Palais de Tokyo, puisque c'est de lui qu'il s'agit, sera l'occasion de s'interroger ici sur quelques paradigmes qui traversent l'architecture contemporaine.

FRICHE

Sur place, dans le XVI^e arrondissement, on trouve bien un bâtiment, mais ce n'est que pour moitié le Palais de Tokyo, à savoir l'aile ouest d'un édifice dont la part symétrique abrite le musée d'Art moderne de la ville de Paris. Il y a bien là un monument, mais il date des années 1930. Sa façade néoclassique est l'œuvre des architectes Dondel et Aubert, lauréats d'un concours lancé à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937 pour la construction de deux musées d'art moderne. Rien ne trahit au-dehors l'ultime affectation du bâtiment. Deux passerelles de facture récente et l'apposition de grands portraits photographiques sur les baies principales ne suffisent pas à bouleverser son profil. L'avenue du Président-Wilson reste fidèle à elle-même ; le nouveau Palais de Tokyo ne se montre toujours pas.

Lorsqu'on pénètre à l'intérieur du Site de création contemporaine, on ne saurait distinguer un espace. Il y a beaucoup d'objets, des gens, de la lumière et pas mal de bruit. Le regard porte assez loin à travers un entrelacs de poteaux et de grillages. L'entrée n'en est pas vraiment une puisqu'il n'y a là ni billetterie ni fouille des sacs. À gauche, il semble qu'il y ait un endroit où l'on vend des livres, et vers la droite, plus loin, une sorte de cafétéria. Entre les deux, selon toute vraisemblance, une installation artistique. Impossible en tous cas d'ignorer l'aspect délabré du lieu. Murs, sols et plafond, tout paraît encore en chantier. L'ensemble respire le bricolage. En un instant, on oublie le palais austère situé entre Alma et Iéna, pour se retrouver dans quelque chose de visiblement très grand dont on distingue mal les contours. On sait ce qu'on a perdu sans savoir encore ce qu'on a trouvé.

La découverte de la billetterie permet d'identifier la ligne de partage entre la part du site accessible au badaud et la part réservée au visiteur muni d'un billet. Côté gratuit, tout ce pourquoi il faut payer (la librairie, le restaurant), et côté payant ce qui est gratuit, l'art. Une fois franchie la barrière monétaire, on n'est guère plus orienté. Il semble qu'il n'y ait pas de sens de la visite. On finit tout de même par identifier des zones plus spécifiques ; trois vastes alcôves et une grande nef courbe où sont installées diverses œuvres, sans oublier un espace à l'étage. Mais ce n'est pas aussi simple. D'autres aires indéterminées, elles aussi remplies d'objets, s'intercalent, comme sous l'escalier, où le lieu-dit du salon affiche sa convivialité. La lumière naturelle, partout généreuse, contribue à unifier toutes ces zones. Même avant d'avoir lu les discours des uns et des autres, le mot vient



facilement : une friche, un vaste espace encombré de tout un tas de choses plus ou moins identifiables. On a trouvé la friche, mais la rénovation toujours pas.

Et pourtant, l'architecture nouvelle du Palais de Tokyo, objet de la visite, va surgir à l'improviste, éclatante et écarlate, sous la forme d'un extincteur. Pas d'erreur possible, l'objet n'appartient à aucune installation artistique ; il n'est là que pour ce qu'on attend de lui – combattre un éventuel incendie. Avec cet artefact, c'est la mise en conformité du vieux bâtiment de 1937 qui affleure. Plus loin, une grosse caisse métallique, marronnasse, saute maintenant aux yeux ; il s'agit d'un boîtier de commande électrique, témoin de la réfection de l'éclairage du site. Et à partir de là, les chemins de câbles omniprésents, les aérothermes peu discrets et autres issues de secours laissent partout apparaître la rénovation du Palais de Tokyo. Ces dispositifs flambant neufs nous indiquent clairement que l'on n'est pas dans une friche ouverte aux quatre vents mais bien dans un édifice récemment rénové. Si l'architecture, d'abord invisible, devient omniprésente, c'est aussi à cause de toutes sortes de choses cassées, mal ajustées ou à moitié installées : au premier étage, une plinthe brisée qui gît là, ici une porte absente remplacée par un panneau de Triply nous rappellent le chantier récent. Dans le restaurant, l'absence de ragréage montre le sol, un orifice béant désigne un mur. Bref, c'est la visibilité de tout ce qu'en temps normal on nous cache qui fait aussi percer l'architecture sous la friche.

SITE

Dans ce paysage intérieur aux contours incertains, vices de formes et dispositifs techniques résumant donc toute l'architecture; ils en sont les monuments. Dans leur trivialité, ils rappellent ces autres monuments que Robert Smithson décrit jadis à Passaic¹. En effet, d'un point de vue presque littéral, le nouveau Palais de Tokyo a lui aussi son *Great Pipes Monument*, son *Fountain Monument*, son *Sand-box Monument* et bien sûr son *Bridge Monument*. Le bâtiment dans son ensemble n'apparaît-il pas comme parsemé de ruines à l'envers, à savoir de constructions qui « ne tombent pas en ruine après avoir été construites, mais plutôt s'élèvent en ruine avant d'être construites »²? Autre témoin encore, cette cimaise inachevée qui exhibe aujourd'hui ses entrailles et qui demain exposera l'artiste du mois. Parmi ces fragments d'architecture trouvés au Palais de Tokyo, rien ne témoigne du passé, pourtant illustre, mais tout tend vers ce qui peut advenir du lieu; on est bien à l'opposé de l'idée de « ruine romantique ». Alors voilà, on le découvre – mais sa dénomination l'annonçait déjà –, le nouveau Palais de Tokyo aspire à devenir un *site* au sens où Robert Smithson l'entendait: un espace périphérique, illimité et dispersé. Passer du musée au site, tel semble donc être le sens de cette rénovation. Ce mouvement peut être interprété comme une tentative de naturalisation d'une activité qui en elle-même ne change pas fondamentalement, à savoir: exposer des œuvres d'art. Il s'agit de rendre naturel ce qui bien sûr ne l'est pas, le fonctionnement d'une institution artistique. Il faut aujourd'hui rapprocher l'artiste du spectateur en présentant les choses sous l'angle de la simplicité, de l'authenticité et de l'évidence. L'objet de toute naturalisation étant bien entendu d'acquiescer au bout du compte un surcroît de légitimité, celle dont par exemple les artistes du land art ont bénéficié en sortant du musée et en travaillant *in situ*. Maintenant que le musée est devenu site, ces derniers sont à l'évidence invités à réintégrer les lieux.

Si la comparaison entre le nouveau Palais de Tokyo et le *site* de Robert Smithson a ses limites (d'un côté on parle d'architecture et de l'autre de territoire suburbain), elle n'en révèle pas moins certains paradoxes. Peut-on en effet construire un *site*? Peut-on organiser un état d'entropie? Peut-on naturaliser une situation construite? Et c'est bien ce qui fait problème avec la friche du Palais de Tokyo; elle procède intégralement d'une intentionnalité. Son restaurant aux allures de réfectoire crade, sa librairie en forme de poulailler grillagé ou encore sa grande nef d'exposition façon serre horticole³: tout est pensé pour ressembler à un impensé. Vouloir ne ressembler à rien, c'est déjà vouloir ressembler à quelque chose. Rien n'est en fait ici laissé au hasard; et c'est la manière dont la pré-



carité du lieu est savamment entretenue qui trahit la sophistication du Palais de Tokyo nouvelle version. Pourquoi laisser en l'état ces revêtements dégradés, pourquoi donc exhiber d'une manière si ostentatoire ces tableaux électriques si ce n'est pour mimer consciencieusement non pas une friche, mais plutôt la figure intermédiaire du *squat* d'artistes ? L'architecture *trash* du Site de création contemporaine permet à cette institution d'avoir l'air de ne pas en être une. Il semble bien qu'avec le nouveau Palais de Tokyo on ait affaire à une esthétisation du chantier et du dénuement, en plein cœur du XVI^e arrondissement. De cette mise en scène, on ne peut être que dupe ou complice. Soit on accepte benoîtement le côté MJC désargentée, soit on jubile devant tant d'ironie et de clins d'œil. On est finalement bien loin de la certitude indéterminée du site de Robert Smithson, car sur le chemin de la naturalisation, les initiateurs du Site de création contemporaine s'en sont apparemment tenus à la disneyfication du lieu d'art informel.

RÉNOVATION

Mais comment en est-on arrivé là ? Dans quelle mesure maîtres d'œuvre et maîtres d'ouvrage ont-ils orchestré cette situation ? Pour éviter de leur faire un procès d'intention qui n'aurait pas lieu d'être, il convient de regarder ce qui a été fait et ce qui ne l'a pas été, ce qui a été voulu et ce qui est par la force des choses⁴. Pour leur part, les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ont hérité d'un bâtiment véritablement en chantier. Leur prédécesseur, Frank Hammoutène, avait dès 1992, dans le cadre du projet de palais du Cinéma, entrepris de curer complètement le bâtiment de ses cloisons, faux plafonds et autres installations obsolètes⁵. Il avait aussi commencé à percer diverses trémies, à réaliser des fondations complémentaires et à mettre en place des structures provisoires. Au début de la nouvelle aventure du Palais de Tokyo, le bâtiment est donc déjà défait. Les nouveaux architectes héritent alors d'un chantier de démolition qui est d'ailleurs toujours en l'état au niveau 1 – un espace jumeau de celui ouvert au public, situé en dessous, toujours inutilisé et qui s'apparente, lui, à une véritable friche. Si Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal furent retenus⁶, fin 1999, pour mener à bien la rénovation du lieu, c'est qu'ils avaient pris la mesure du palimpseste auquel ils étaient confrontés, et qu'ils proposaient de le garder tel quel plutôt que d'y ajouter une nouvelle strate. Bien que partisans d'une non-intervention, ils allaient devoir mettre l'espace qu'ils avaient découvert en conformité avec les différentes législations en vigueur.

Les deux architectes se distinguent alors en satisfaisant les réglementations pointilleuses auxquelles doit se conformer tout établissement recevant du public, sans pour autant bouleverser l'édifice dont ils ont la charge. Ils jouissent d'une certaine latitude, dans la mesure où justement leur marge de manœuvre est faible. Dos au mur, ils font preuve d'une véritable inventivité. Par exemple, faire face



Le sous-sol encore en friche

aux risques d'incendie implique *a priori* le flocage de la structure, ce qui sans aucun doute aurait défiguré le bâtiment. Mais les architectes se battent bec et ongles pour prouver l'inutilité d'une telle issue normative. Ils obtiennent la mise en place exceptionnelle d'une procédure de feu naturel⁷, et grâce à la simulation *in situ* de la combustion d'œuvres d'art, prouvent la bonne tenue au feu de la structure. Plus tard, en éprouvant sur place la résistance des grandes baies du niveau public, ils obtiennent qu'elles ne soient pas dotées de garde-corps, transformation à leurs yeux superfétatoire. Si d'autres modifications (comme l'augmentation de la section des poteaux pour les garantir contre le flambement) n'ont pu être évitées, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ont réussi dans l'ensemble la mise aux normes sans altérer l'espace qu'ils avaient trouvé: ils se sont battus pour ne rien faire.

Cette posture atypique est depuis longtemps constitutive de leur travail. Il y a quelques années déjà, mandatés par la ville de Bordeaux pour r nov er une place publique⁸, ils avaient conclu à la nécessité la laisser en l'état et conseillé aux élus municipaux d'utiliser autrement l'argent dévolu à l'opération. Au Palais de Tokyo, comme parfois avec d'autres projets, l'œuvres de Lacaton et Vassal est dans ce qu'ils n'ont pas fait. Plus qu'une posture éthique et humble, ce qui émerge ici, c' st une conception de l'architecture qui relègue au second plan l'objet architectural tout autant que son auteur.



USAGE

En effet, s'ils ont pensé qu'il ne fallait pas faire grand-chose au Palais de Tokyo, c'est parce qu'ils croient que tout se joue ailleurs; que le lieu a plutôt pour vocation de s'édifier au gré des usages, que ceux-ci soient le fait des artistes ou bien des visiteurs. Les deux architectes aiment ainsi à rappeler que le Site de création contemporaine fut conçu à l'image de la place Jemaa-el-Fna de Marrakech où, expliquent-ils, la pratique de l'espace crée le lieu. Le nouveau Palais de Tokyo constitue donc un paradigme architectural en deux temps; d'abord celui de la définition d'un cadre minimum, puis celui de la facilitation maximum des usages. En ce sens, il pourrait s'apparenter à la figure du hangar que Joseph Abram a commentée ainsi: « Il [le hangar] a induit un renversement des rapports entre espace et usage, et, ce faisant, il a modifié les valeurs attachées au lieu: c'est l'usage qui dans l'espace isotrope du hangar caractérise le lieu. Perçu comme une non-architecture, dont la finalité consiste à enfermer dans son enveloppe un grand volume disponible, le hangar assume, par ses effets de déjouements des stratégies compositionnelles, une fonction d'avant-garde. Il définit, par un degré zéro, l'idéal d'une réponse

objective à un besoin concret. »⁹ Mais, si le nouveau Palais de Tokyo partage de nombreuses attributions du hangar, il en diffère sur le plan de l'isotropie et de la neutralité. C'est en effet un lieu profondément hétérogène; d'une part parce qu'il hérite d'une enveloppe qui n'a rien du hangar à l'origine, et d'autre part parce que sa rénovation ne vise nulle part à en gommer les aspérités. Lacaton et Vassal ont en quelque sorte tourné le dos à une conception lisse du hangar pour en proposer une version rugueuse. Si le partage de l'espace est minimal et minimum, la coloration de chacune de ses ambiances est au contraire maximum. Le nouveau Palais de Tokyo offre donc un modèle hybride qui associe l'indétermination du hangar à la multiplication des identités spatiales.

L'effacement de l'objet architectural au profit d'un discours sur l'usage, chez Lacaton et Vassal, fait écho point par point au discours sur l'effacement de l'œuvre d'art que tient l'un des directeurs du Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud. Pour lui, l'art de notre temps ne serait que relation: entre l'œuvre et son public, entre l'artiste et son galeriste, entre les artistes eux-mêmes... Sociabilité et convivialité seraient les maîtres mots de nouvelles pratiques qui ne concéderaient à l'œuvre elle-même qu'un rôle subalterne. Il nous explique en effet dans son *Esthétique relationnelle* que « la forme ne prend sa consistance (et n'acquiert une réelle existence) qu'au moment où elle met en jeu des interactions humaines; la forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné

en partage [...]. L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapport avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini. »¹⁰ Si on remplace *relation* par *usage*, on voit bien comment cette théorie générale de l'art est accueillante pour l'architecture contemporaine, et cela à deux titres. D'une part, programmation et usage deviennent, en amont et en aval, les clefs de la réussite de tout projet; peu importe l'édifice pourvu qu'il fonctionne comme un *interstice social* – et c'est bien ce que revendiquent des architectes comme Lacaton et Vassal. D'autre part, la pratique de l'architecture peut s'envisager d'un point de vue relationnel si l'on considère ses conditions de production. Comme l'artiste et le galeriste tissent des liens sur fond de marché de l'art, l'architecte et ses clients sont en constante négociation dans un univers concurrentiel. Pour l'architecte, les relations qu'il entretient avec les entreprises de construction, les bureaux d'études, les administrations, les élus et en général les maîtres d'ouvrage, sont au cœur de sa pratique professionnelle. Il est un négociateur autant qu'un designer. Et cette condition de l'architecte, qui peut parfois confiner à une gesticulation médiatique ou à un affairisme détestable, n'est que le pendant de la condition de l'architecture elle-même qui est presque par essence un art relationnel, c'est-à-dire visant à accommoder, produire, faciliter, rendre possibles ou produire des relations.



ÉCONOMIE

On l'a vu, ce qui apparaît ici, c'est l'effacement éventuel de l'objet architectural, la possibilité de *faire l'économie de l'architecture*. Le mot d'ordre qui caractérise le travail d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal depuis ses débuts est en cela intéressant: « Le coût: économie, des moyens justes, le moins cher possible pour construire plus. »¹¹ Peut-être entendus par les bailleurs de fonds, les architectes n'auront bénéficié pour la rénovation du Palais de Tokyo que de 3 millions d'euros pour aménager 8 000 mètres carrés de surface utile, soit 380 euros hors taxes par mètre carré. La maigreur des budgets, l'austérité financière sont bien entendu devenus une affaire courante pour la maîtrise d'œuvre architecturale. Mais ce qui est étonnant, c'est la manière dont Lacaton et Vassal incorporent cette donnée. Avec eux, c'est par transitivité qu'on atteint le minimalisme: si *plus c'est mieux* et *mieux c'est moins*, alors *moins c'est plus*. Il faut savoir dépenser peu ici pour pouvoir construire davantage là. Le propos n'a aucun fondement esthétique, rien de miesien; encore une fois il ne vise qu'à offrir plus de valeur d'usage que n'en laissent prévoir le programme et le budget. En ce sens, les deux architectes s'inscrivent plutôt dans la ligne de Hannes Meyer qui, selon Carles Marti Aris, « n'a jamais eu aucun problème pour accepter que le fait de savoir tirer parti du peu de ressources disponibles constitue l'une des exigences principales de son travail d'architecte. C'est pourquoi il a assumé le rôle d'organisateur, de celui qui doit rendre des comptes sur le résultat non seulement artistique mais aussi écono-



Tableau d'une exposition

mique des projets.»¹² S'emparer de l'économie générale du projet équivaut en quelque sorte à étendre le champ de compétence de l'architecte au-delà de ses prérogatives habituelles. C'est exactement ce que font Lacaton et Vassal lorsqu'ils construisent deux maisons pour le prix d'une¹³, ou dans leur réponse au concours pour la nouvelle école d'architecture de Compiègne. Le programme faisait explicitement état de l'impossibilité de réaliser l'ensemble de l'établissement du fait de l'insuffisance des crédits. Mais les deux architectes bordelais sont parvenus, dans le cadre de l'enveloppe initiale, à une solution permettant la réalisation de l'ensemble de l'école. En fin de compte, si leur proposition fut écartée, c'est précisément parce qu'elle empiétait sur des considérations d'usage et de programme.

Mais ne pas convaincre est peut être moins problématique que d'être instrumentalisé par les forces en présence. Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal cheminent en effet sur une crête étroite. Ils sont en permanence à la merci du syndrome Nemausus. Avec ce célèbre ensemble de logements sociaux construit à Nîmes dans les années 1980, Jean Nouvel réalisa, pour le même coût de construction, des appartements dont la surface était supérieure de 35 % à la norme. Mais une fois l'opération terminée, l'office HLM, tout à sa logique, entreprit de les louer non pas au prorata de leur coût de construction, mais en fonction de leur taille réelle, et donc bien plus cher que prévu. Victime de la logique administrative, le projet fut détourné, et tout son bénéfice échappa à ses usagers ; la générosité de l'architecte ne servit en définitive que les intérêts de la maîtrise d'ouvrage. Au Palais de Tokyo, le projet d'*économie de l'architecture* n'a eu que des défenseurs : les bailleurs de fonds, qui se montraient chiches ; deux directeurs aux idées bien arrêtées (« Nous avons préféré investir dans la production des œuvres plutôt que dans l'écrin qui doit les abriter. Ici, ce n'est pas une joaillerie, c'est un marché couvert »¹⁴, déclarait Bourriaud) et enfin des architectes qui pensaient sincèrement que l'essentiel n'était pas là.

On peut supposer que c'est ce projet d'*économie de l'architecture* qui a créé les conditions de son propre détournement. D'une part, on l'a vu précédemment, il est instrumentalisé par l'institution artistique qui, en toute duplicité, cherche à passer pour ce qu'elle n'est pas, à savoir un site précaire et indéterminé ; d'autre part, ce projet d'*économie* représente pour la maîtrise d'ouvrage une véritable aubaine. Les commanditaires – ici les pouvoirs publics –, toujours soucieux de réduire leur investissement, ne peuvent être que satisfaits de trouver des maîtres d'œuvre qui non seulement réalisent des projets au rabais, mais qui de surcroît les justifient sur le plan intellectuel. La réduction *a minima* de l'intervention des architectes, pensée comme une démarche éthique, n'en est pas moins reçue comme un moyen commode de faire des économies, donc des affaires. Comme quoi la posture un peu naïve et généreuse d'origine peut se transformer aisément en une incitation à spéculer à la baisse.

DISCOURS

On l'a bien compris, le problème qui se pose ici, c'est le rôle que joue ou que l'on fait jouer au discours des architectes. Quel qu'en soit le contenu, le discours architectural sert souvent soit à masquer, soit à enjoliver les réalités d'une activité bien plus prosaïque – construire dans un cadre économique contraignant. Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal semblent *a priori* éviter ce travers puisqu'ils échafaudent justement leur discours à partir de ce cadre économique. On est donc tenté de leur reconnaître cette vertu considérable, celle de renoncer à tout déni de réalité quant à l'exercice de leur profession. Il semble par exemple que jamais ils n'incrimineront un manque d'argent pour justifier une faiblesse architecturale. Ils échappent donc au travers que, dès les années 1970, Raymonde Moulin a sou-



L'architecture perce sous la friche.

tion sont des discours de justification, visant à masquer à autrui et à eux-mêmes la nécessité dans laquelle ils se trouvent d'agir (sinon de s'accepter) en tant qu'acteurs économiques. [...] Si chacun d'entre eux maximise les contraintes économiques auxquelles se trouve assujettie la production architecturale, c'est, au moins partiellement, pour dissimuler à autrui et se dissimuler à lui-même sa capacité d'adaptation au système de production, c'est-à-dire, en définitive, la logique économique qui sous-tend ses propres attitudes et ses propres conduites.»¹⁵ Rien de tel avec Lacaton et Vassal qui, sans équivoque, s'acceptent comme acteurs économiques. Mais tout discours vaut aussi par sa réception, et de ce point de vue on peut relever deux dangers.

D'une part, ce qui est pensé avec la plus grande candeur peut aussi autoriser le cynisme le plus achevé. Choisir l'homme plutôt que la pierre, faire l'apologie d'une architecture dépouillée, ce n'est en effet poursuivre qu'en apparence des objectifs humanistes. Le Palais de Tokyo est de ce point de vue aussi à rapprocher de l'intérieur CO-OP de Hannes Meyer, une réalisation qui nous montre bien que « lorsque éthique et esthétique non seulement coïncident mais sont confondues, on s'approche alors de l'horreur la plus pure : la misère (non seulement matérielle mais surtout intellectuelle) peut être exaltée comme vertu et acquérir une valeur de spectacle édifiant »¹⁶. D'une certaine manière, le discours sur l'économie de l'architecture suspend ou inverse les jugements de valeurs ; avec lui, *c'est beau parce que c'est laid*, ou plutôt ici *c'est riche parce que c'est pauvre*¹⁷. Ce discours participe bien en fin de compte à l'esthétisation du dénuement, sans autre finalité que la délectation des *cognoscenti*.

D'autre part, l'honnêteté de la démarche s'accompagne aussi peut-être d'une capitulation un peu rapide. Dans quelle mesure leur discours sur l'économie de l'architecture, plutôt que d'ouvrir sur une possible transformation de la réalité,

n'établit-il pas avec elle un *statu quo* ? En fait, les deux architectes sont encore une fois sur la même ligne que Nicolas Bourriaud, pour qui il faut « apprendre à mieux habiter le monde, au lieu de chercher à le construire d'après une idée préconçue de l'évolution historique. En d'autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant... » Transposé dans le champ qui nous occupe, une telle posture fait de l'architecture un art d'accompagnement, dont la logique poussée à son terme se confond avec le travail sans ambition des bureaux d'études techniques. L'art de ne rien faire tient en cela peut-être moins du minimalisme éthique que du fonctionnalisme le plus étroit. Le discours sur l'*économie de l'architecture* peut, et c'est là le danger, devenir le *manifeste rétroactif* d'une situation où le moins disant emporte toujours la mise. À l'image de Rem Koolhaas qui labellise avec brio une urbanisation paupérisée, la posture éthique de Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ne risque-t-elle pas de cautionner une architecture au rabais et de contribuer à sa généralisation ?¹⁸

HÉRITAGE

Au début des années 1990, Rosalind Krauss visite le musée d'Art moderne de la ville de Paris – le bâtiment jumeau du Palais de Tokyo. À l'extrémité d'une galerie, son regard est attiré vers une nouvelle salle où deux œuvres lumineuses de l'artiste minimaliste Dan Flavin, elles-mêmes invisibles, irradient l'espace d'une lueur intense. Rosalind Krauss fait alors ce commentaire : « Nous faisons cette expérience alors que nous sommes non pas face à ce qu'on peut appeler l'art, mais au milieu d'un espace curieusement vide et pourtant grandiloquent, où le musée lui-même – en tant que bâtiment – est en quelque sorte l'objet exposé. Avec cette expérience, c'est le musée qui émerge comme une présence forte ; et pourtant, parce qu'il est, à proprement parler, vide, il s'apparente à un espace dont la collection s'est retirée. »¹⁹ À ce moment-là, l'œuvre en tant qu'objet est devenue secondaire puisque seul compte l'effet qu'elle produit. *A contrario*, c'est l'espace du musée qui devient essentiel car il fournit le cadre où une relation d'ordre phénoménologique peut s'établir entre le spectateur et l'œuvre. Un peu plus de dix ans plus tard, une nouvelle étape semble franchie avec l'*esthétique relationnelle* et son double, l'*architettura povera*. Du nouveau Palais de Tokyo, il semble en effet qu'on peut parler comme d'un espace dont l'architecture s'est retirée.

Mais est-ce bien étonnant dans la mesure où l'architecture est la grande absente du livre-manifeste de Nicolas Bourriaud ? Pas une seule référence n'y est faite. Au regard des choix opérés au

Installation



Palais de Tokyo, on pourrait faire l'hypothèse qu'entre l'esthétique relationnelle et l'architecture, il y a *concurrence*. Pour que les œuvres ou installations, sur le mode éphémère de l'exposition temporaire, puissent efficacement agir, c'est-à-dire proposer des relations ou des formes d'interaction nouvelles, suggérer des usages ou des rapports inédits entre individus, il faudrait que l'architecture soit préalablement désarmée dans son ambition à définir ou fixer le moindre protocole, que le construit soit comme laissé dans son statut d'étant donné, et que les architectes – règlements obligent – se contentent d'y être les agents sécurité (les plus *cool* possible) d'un camping artistique. Le mérite incontestable du nouveau Palais de Tokyo, plus explicite de ce point de vue que le livre de Bourriaud, est de traduire littéralement l'état d'une telle conversation entre l'art et l'architecture contemporains, et de mesurer l'intérêt que les théoriciens de l'un sont susceptibles de manifester aux traditions et aux cultures relationnelles de l'autre. Ce qui ne pouvait pas aller, reconnaissons-le, sans un effet plastique et pittoresque des plus frappants.

De toute manière, la concurrence entre art et architecture, entre relation et objet, débouche sur une querelle insoluble. La relation n'est en effet pas autonome, elle n'existe que par rapport à un objet (il faut bien parler de quelque chose). Le corollaire étant que le propre de l'objet architectural est de susciter la relation. Et c'est bien ce que prouvent les destins croisés du Guggenheim de Bilbao (la friche faite institution) et du Palais de Tokyo (l'institution faite friche). La matérialité exacerbée de l'un ne l'a pas empêché de devenir un catalyseur de relations en tout genre, et la dématérialisation programmée de l'autre n'a pas suffi à en faire le point de passage obligé des échanges socioculturels. Un art sans œuvre ne saurait aujourd'hui être abrité par un musée sans architecture, car l'objet (le bâtiment) reste quoi qu'on en dise le point de départ, et le point d'arrivée, de toute relation.

Ce qu'on retiendra aussi, c'est que cette dématérialisation n'est pas un problème en soi, aussi longtemps que l'on garde à l'esprit qu'elle ne peut prendre place que dans un contexte d'abondance. Faire l'économie de l'architecture est un luxe que seuls les héritiers d'une ville somptueuse peuvent se permettre. Un tel discours, s'il était transporté dans les grands ensembles, serait au mieux absurde, et au pire odieux. Le succès du recyclage du Palais de Tokyo, quel que soit le talent de ses auteurs, tient grandement à la qualité de l'objet qu'on leur a légué. Rénover, modifier, et savoir ne rien faire est une posture honorable, mais on peut s'interroger sur les limites d'une idéologie qui repose à ce point sur le « déjà-là », et qui risque de s'avérer incapable de produire aujourd'hui les bâtiments nouveaux qui feront les réhabilitations de demain.

NOTES

1. Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », 1967, in Robert Smithson, *The collected Writings*, edited by Jack Flam, University of California Press, 1996.

2. *Ibid.*

3. Au moment où ces lignes sont écrites, les choses évoluent déjà au Palais de Tokyo. Stéphane Maupin aménage le restaurant qui ne sera bientôt plus « en chantier », et la grande nef est en voie de recloisonnement (temporaire ?).

4. La plupart des informations rapportées ici proviennent d'une visite du Palais de Tokyo et d'un entretien avec François Autier, chef de projet à l'EMOC, l'établissement public mandaté pour la maîtrise d'ouvrage du Site de création contemporaine.

5. Après le déménagement en 1977 vers Beaubourg du musée national d'Art moderne, le Palais de Tokyo fut promis à diverses destinées, parmi lesquelles sa transformation en palais du Cinéma par l'architecte Frank Hammoutène, qui tourna court dès 1998.

6. Le projet de rénovation du Palais de Tokyo n'a pas donné lieu à un concours d'architecture. Délais et budget étaient en effet trop réduits pour organiser une véritable consultation. Sans avoir été réellement rétribués pour réaliser une étude, trois agences – Lacaton et Vassal, Patrick Bouchain et Stéphane Maupin – furent invitées à présenter leur vision du futur Palais de Tokyo.

7. Cette procédure fut mise en place par le CSTB. Sur cinq scénarios testés, un seul, la combustion de barques empilées, ne fut pas concluant. Moyennant un cahier des charges précisant le classement au feu des œuvres exposées (M1, c'est à dire « non inflammable »), le non-flocage de la structure fut autorisé. Cela dit, on a appris en septembre 2002 que le Palais de Tokyo n'est toujours pas jugé conforme à recevoir des activités autres que de simples expositions (voir Jade Lindgaard, « No fête last night », *Les Inrockuptibles* n° 354). La stratégie d'ouverture du Palais jusqu'à minuit pour accueillir concerts et défilés de mode reste donc apparemment sans objet. D'un point de vue budgétaire, les restrictions quant à l'accueil d'événements promotionnels paraît grever le budget du Palais de Tokyo, qui est semble-t-il handicapé par sa non-conformité aux règlements de sécurité. La stratégie architecturale, conquérante pour ce qui est des usages, est peut-être entrée dans une impasse. Toute ces difficultés, outre qu'elles soulignent les paris risqués du projet, ne jouent pas en faveur du Site dans un contexte politique où les

institutions culturelles semblent être sur la sellette.

8. Projet de rénovation pour la place Léon-Aucoc à Bordeaux, en 1996.

9. Joseph Abram, « Le pragmatisme du hangar », *AMC* n° 103, décembre 1999.

10. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

11. Extrait du catalogue, édité à l'occasion de l'exposition « Il fera beau demain », présentée par l'Institut français d'architecture à Paris.

12. Carles Marti Aris, « Intérieur vide », dans *Less is more*, catalogue d'exposition, Barcelone, 1996.

13. Il s'agit d'une maison réalisée à Coutras, à 50 km à l'ouest de Bordeaux. Coût des travaux : 64790 euros HT pour une surface hors œuvre nette de 290 m² grâce à l'emploi de serres en plastique.

14. Nicolas Bourriaud, *Libération* du 21 janvier 2002.

15. Raymonde Moulin, *Les Architectes*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

16. Carles Marti Aris, *op. cit.*

17. On pourrait même parler d'une posture qui confine au *Camp*. Voir Susan Sontag, « Notes on Camp », in *Against interpretation and other essays*, Picador USA, 2001.

18. On voit déjà, ici et là, apparaître différentes occurrences de cette dérive, perceptibles par exemple dans le récent concours pour la Halle aux Farines à Paris. Ce bâtiment industriel de l'après-guerre fait actuellement l'objet d'une réhabilitation dont la maîtrise d'œuvre a été confiée à l'agence LABFAC. Les argumentaires qui valorisent les usages, et dont cette agence est coutumière, ne doivent pas occulter le fait que la Halle aux Farines est un autre exemple flagrant d'une réduction *a minima* des budgets. Le coût de la rénovation ne dépassera pas les 707 euros HT au mètre carré. On pourrait aussi citer Jacques Ferrier et sa « stratégie du disponible ».

19. « *We are having this experience, then, not in front of what could be called the art, but in the midst of an oddly emptied yet grandiloquent space of which the museum itself – as a building – is somehow the object. Within this experience, it is the museum that emerges as a powerful presence and yet as properly empty, the museum as a space from which the collection has withdrawn.* » Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October* n° 54, 1990.