



[1] Royal Festival Hall, *London County Council* (architectes Leslie Martin et Peter Moro), achevé en 1951 pour le *Festival of Britain*, *Southbank Centre*, restauration et réaménagement par Allies and Morrison Architects, 2007 ; dans le reflet de la façade Est du bâtiment, la silhouette du Queen Elizabeth Hall et de l'Hayward Gallery.

PRÉFACE

Lorsque je suis arrivée au centre de Londres au début des années 1990, mes yeux se sont ouverts sur les couleurs fluorescentes éclatantes des façades sobres du West End et du South Bank. Cette rencontre entre les grandes affiches publicitaires et la grisaille derrière m'a conduit à revisiter la première vague du Pop art surgie du milieu londonien à la fin des années 1950. Elle me montrait comment, et pourquoi, balayer avec ironie toute prétention d'originalité peut s'avérer plus fructueux que la quête abrupte de l'ineffable. Les rajouts factices sur les solides bâtiments en pierre me rappelaient le côté provocateur des avant-gardes européennes, qui avaient rompu avec tout ce qui appartenait autrefois à l'histoire de l'art.

La courbe discrète du Royal Festival Hall évoquait pour moi la rencontre paisible entre les deux mondes, classique et moderne[1]. Le trait simple de l'architecture était à l'image de la haute performance instrumentale que le bâtiment accueillait, tandis que le foyer à double niveau s'ouvrait à une pléthore d'événements. C'était comme si toutes les ambitions des années 1920 se rencontraient sur le South Bank de Londres dans cet unique bâtiment, le seul qui restait du Festival of Britain de 1951.

Ce festival qui encourageait la réussite de la Grande-Bretagne de l'après-guerre fut aussi un hommage au Crystal Palace construit cent ans auparavant. Comme le Crystal Palace, qui n'était plus dans la continuité du palais royal mais dans celle des serres et des jardins d'hiver, les

bâtiments du Festival of Britain, temporaires pour la plupart, n'ont repris aucun modèle historique attendu.

Cette vision propre à l'interprétation anglaise de l'architecture moderne témoigne d'un esprit de renouvellement radical par rapport aux modèles historiques, toujours à la recherche d'une nouvelle image, dans un rythme accéléré de fabrication, d'assemblage et de montage. Comme ce processus semble irréversible, je me pose la question des nouveaux repères – si le modèle n'est plus historique alors quelle est l'image la plus marquante, l'espace le plus prisé, le lieu le plus convoité ? En suivant depuis deux décennies les changements de la scène londonienne, je me rends compte qu'il ne s'agit plus que de repères d'ordre formel ou spatial, mais aussi de jalons temporels : quand démarrer un projet, quelle sera la durée de sa construction, et même, pour combien de temps la bâtisse demeurera. Entre la nouveauté de l'image et le rythme effréné du monde réel il semble y avoir une relation changeante où ce qui apparaît comme judicieux et beau dans un cas peut paraître suspect dans un autre, où ce qui est solide aujourd'hui peut tomber en ruine demain.

Face à cette instabilité, il y a une véritable nécessité de définir l'identité du geste créateur au sujet duquel le regard de l'historien ne peut plus rester neutre. En analysant des phénomènes comme l'impact des médias sur la société de consommation, les effets de la standardisation pour les habitants, le rythme de la préfabrication, les conséquences d'un nouveau projet pour l'environnement, etc., l'historien ne peut éviter de se placer dans une position critique. Le regard qui se veut objectif à travers un tel questionnement ne serait que celui d'un collectionneur d'empreintes figées du passé, ou de fossiles engloutis par la terre glaise, qui ne se rendrait pas compte que les falaises qu'il explore continuent de s'écrouler. Seule la voix d'un auteur engagé, et qui nous donne à voir un contexte social à travers ses propres yeux, aurait peut-être la capacité d'ouvrir un véritable débat sur la question complexe de l'identité et de sa possible dissolution dans une production générique.

Au cours des années 1950, des historiens de l'art comme Reyner Banham et Lawrence Alloway ont trouvé chacun leur propre voix pour définir une trame théorique de l'art et de l'architecture de cette période. Alloway a été le premier à extraire de la culture populaire l'idée du Pop art et à prendre ainsi une distance critique vis-à-vis de l'iconographie publicitaire. Quant à Banham, il a formulé en 1955 le concept de ce qu'il appelle le « New Brutalism », en s'interrogeant sur la relation entre éthique et esthétique qu'il reprend dans son livre de 1966 sous le titre significatif : *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*¹ ? En m'approchant de la scène anglaise des années 1950 à travers leurs écrits, elle m'apparaît comme un oxymore, un mélange de couleurs (Pop art) et de gris (béton), ou de piquant (*oxus*) et d'émoussé (*môros*). Bien que leurs visages soient tournés vers des visions différentes de l'avenir, il me semble que leur regard retrouve cependant dans l'héritage du passé l'exemple radical donné par les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle et que cette généalogie commune est plus significative que certaines différences de modes d'expression.

Reyner Banham et Lawrence Alloway ont été aussi les deux écrivains qui ont eu un rôle fondateur dans la naissance en Angleterre de The Independent Group, en devenant leur porte-parole. Les documents conservés à la Tate Archive réunissant les archives de l'Institute of Contemporary Arts et celles de la Tate Gallery confirment la présence de personnalités très différentes à l'ICA. En plus de Reyner Banham et de Lawrence Alloway, on compte le critique d'art Toni del Renzio, des artistes comme Richard Hamilton, John McHale, Eduardo Paolozzi,

¹ Reyner Banham, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic* ? [1966] ; *Le Brutalisme en architecture, Éthique ou esthétique ?*, traduit de l'anglais par A. Walbaum et P-F Walbaum, Paris, Dunod, 1970.

Nigel Henderson, Magda Cordell, William Turnbull, et des architectes comme Colin St John Wilson, Alison et Peter Smithson².

Ce groupe n'a pas débuté avec un manifeste fondateur clair, mais leurs réflexions se sont articulées progressivement à travers une participation régulière aux expositions collectives et aux réunions tenues à l'ICA. Dans la lignée des idéaux du Mouvement moderne³, les architectes s'inscrivaient dans la voie d'un renouvellement social et urbain sans toujours questionner les effets d'une reconstruction trop rapide, tandis que les artistes qui travaillaient à partir de l'iconographie publicitaire absorbaient parfois dans leurs productions l'univers visuel créé par les médias. Entre attitude critique et complicité, la frontière reste souvent *inframince*⁴, et là, me semble-t-il, réside tout le problème d'une réévaluation de la relation entre éthique et esthétique pendant cette période.

Malgré l'attitude équivoque des artistes vis-à-vis des effets des mass media et des désaccords des architectes face à l'extraordinaire opportunité de construire un monde nouveau, l'attention unanime était absorbée par la puissance médiatique de l'image. Bien qu'il surgisse de la vie quotidienne, le reflet de cette condensation d'espace-temps que je qualifie de *fictif* est devenu au fur et à mesure une représentation surévaluée. Je me demande si cette image de l'ordinaire n'apparaît pas aujourd'hui plus puissante que l'espace supposé réel ou même comme son substitut.

2 Cf. Document Tate Gallery Archive TGA 871.7.

3 La notion de Mouvement moderne est apparue d'abord en Europe dans les années 1920, diffusée principalement par les livres de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936 et de Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition*, USA, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941.

4 Marcel Duchamp, *Notes*, [Centre Georges Pompidou, 1980], Paul Matisse (Éd.), Paris, Flammarion, 1999, p. 21 ; « Le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince ».

En observant ce phénomène, je me pose également la question de la valeur morale de ce nouvel *espace-temps fictif* et de son statut vis-à-vis des enjeux de la société de consommation. En partant de l'abondance iconographique du Pop art et de la vitesse de construction accélérée pendant la période des Trente Glorieuses, je m'intéresse surtout à l'évolution de la relation éthique / esthétique, partiellement saisie pendant les années 1950, mais qui n'est pas sans conséquences aujourd'hui. À travers les dix chapitres de ce livre, j'essaie de décliner des sujets controversés appartenant à plusieurs disciplines – littérature, sculpture, peinture, photographie, architecture, design. En tenant compte des rencontres ou des différences entre disciplines, je m'intéresse à leur relation dialectique, qui est par ailleurs suggérée par le titre *Du Fictif au Réel*.

L'introduction de cet ouvrage est consacrée à des repères historiques sur la Grande-Bretagne après la Seconde Guerre mondiale. À partir du premier chapitre, qui pose des questions méthodologiques par rapport au nouveau « folklore de l'homme industriel⁵ » comme l'appelait Marshall McLuhan, chaque chapitre numéroté de I à X a trois sous-parties : a, b et c. La première (a) est dédiée aux aspects de l'émergence du Pop art et de l'évolution du Nouveau Brutalisme en architecture, vis-à-vis des mass media. La deuxième (b) étudie la relation entre les différents points de vue et théories, tandis que la troisième (c) fait des incursions à rebours dans l'héritage des avant-gardes, notamment par rapport aux procédés utilisés par les dadaïstes et les surréalistes.

Dans cet ensemble, l'enchaînement des chapitres suit l'ordre chronologique, tandis que chaque thème est articulé à un champ disciplinaire

5 Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride, Folklore of Industrial Man* [1951], en français, *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel*, traduit de l'anglais (Can.) par Émilie Notéris, Alfortville, ERE, 2012.

particulier et par rapport à une procédure spécifique – récit simultané, collage, montage. Le développement thématique comme la production en série, la culture de masse, la mécanisation, la vitesse de déplacement, la reproduction d'image, ou la publicité, croisent plusieurs frontières disciplinaires. Il ne s'agit pas seulement de l'espace commun entre art et architecture, mais aussi d'une ouverture vers d'autres domaines comme la biologie (« Growth and Form », 1951), l'anthropologie (« Parallel of Life and Art », 1953), ou la technologie (« Man Machine and Motion », 1955). Il est ainsi suggéré que l'autonomie et l'originalité de la pratique artistique dépendent non seulement de leur propre milieu critique mais aussi des perspectives ouvertes vers les disciplines connexes.

Chaque chapitre commence par un témoignage, un document d'archive, ou un article de presse, puis continue avec une analyse à rebours des productions et des réflexions qui sont à l'origine de chaque thème. J'ai ainsi l'intention de reconstruire par une mise en abyme la généalogie de chaque procédé : récit, collage, photomontage, maquette à grande échelle, etc., jusqu'au dernier chapitre qui se clôt avec les premiers signes du Pop art et par le jeu de mots proposé par Lawrence Alloway entre DADA et AD / AD. Les thèmes forment ainsi des séries résumées par leurs titres : Reflets et troubles des explorations scientifiques, Collage et anéantissement de l'ancienne beauté, Photographies de la vie et de l'art, etc.

À l'intérieur de chaque thème, je décline des procédés spécifiques à travers des notions clés, révélant parfois un changement de critères esthétiques – l'éphémère, le jetable, le transitoire, le brut, l'informe, l'abondance, ou en reprenant la terminologie anglaise : *As Found*, *Cluster* et *Connectivity*. Ce nouveau vocabulaire fonctionne comme un moulage en négatif des notions classiques de pérennité, beauté, harmonie ou convenance. Je m'interroge ainsi sur l'immuabilité de la valeur de l'œuvre ou sur sa versatilité en fonction des critères esthétiques. En

essayant de comprendre la pensée plastique d'aujourd'hui, la notion d'image me semble la clé pour explorer l'espace supposé réel vu dans le rétroviseur de l'histoire aussi bien que l'*espace-temps fictif* projeté dans l'avenir.