

Notes pour la Biennale d'Architecture d'Orléans

Abdelkader Damani & Luca Galofaro



« Dans mon sommeil, il m'arrive souvent de voir du grand art et des choses merveilleuses, qui ne m'apparaissent pas pendant la veille. Pourtant, quand je me réveille, le souvenir s'en est perdu. Mais de temps en temps, dans certains états altérés, la frontière entre les chimères des rêves et les formes discrètes de la veille se confond. Dans ces soudaines trouées dans l'ordre naturel du temps, certaines visions prodigieuses dans les apparences de formes hybrides peuvent apparaître fugacement avant que la faculté critique n'intervienne et que le monde ne se réveille. » Dürer

« Le monde des rêves se déclenche quand le cerveau rationnel conquiert un libre accès au réservoir d'images de l'imagination. » Teju Cole

« Dans aucun domaine mieux que dans celui du rêve, l'être humain ne nous apparaît comme le lieu naturel des images. » Hans Belting

— Architecture

Dans les années 1960, Hans Hollein rompt avec l'image idyllique de l'architecture ; il remplace celle-ci par des objets quotidiens en déclarant que tout est architecture¹. Hollein ne pense plus en termes de style, en termes d'œuvres architecturales conventionnelles, il considère l'architecture, à l'instar de l'art, comme une expression de l'esprit humain. Avec les mots de Hollein, l'architecture, le territoire, le réel se confondent sans hiérarchie à la vue d'un porte-avions qui prend place dans le paysage². Mais si tout est architecture, comment reconnaître la discipline, comment saisir les contours de la pratique ? L'architecture est un système en mesure « de donner forme » aux désirs des individus, d'interpréter l'esprit des lieux. L'architecture est, avant de devenir forme dans le réel, un lieu mental. Une ritournelle où le réel et la fiction se télescopent, se gênent parfois, et parfois se troquent l'un à l'autre.

Mettons-nous à marcher vers ces lieux. Marcher. La marche est l'attitude vitale la plus élémentaire, et photographiquement la plus significative, un acte détaché de toute production, « l'attitude la plus évidente de la vie tout simplement », affirmait le photographe italien Ugo Mulas.

Si ensuite cette marche se transforme en un pur acte mental, elle devient un songe, l'instant exact où survient la rencontre métaphorique avec autrui, où se forme un espace de relation.



L'architecture n'est rien d'autre qu'un ensemble de lieux pour reconnaître l'autre.

— Être contemporain

Nous faisons nôtres les propos de Giorgio Agamben : « La contemporanéité est (...) une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme³. »

L'anachronisme serait une « erreur ». L'erreur par excellence pour celui qui se veut historien. Mais l'anachronisme est l'art d'ouvrir les frontières du temps. Permettre à une époque d'en visiter une autre. L'anachronisme est l'acte d'une générosité absolue. Il permet une pensée des proximités. Libérateur, il autorise, pour exemple, de voir dans la mosquée Al-Zaytouna les commencements d'Architecture Principe et du collage⁴. L'anachronisme réduit les distances, il est le « lieu » pour vivre enfin le nouveau régime des proximités. Ce sont ces intrusions, ou ces effractions, d'une époque dans une autre, qui rapprochent les objets, les espaces et les images. Ces dernières, jadis codifiées, s'incarnent en un renouvellement permanent des significations. Elles ne sont plus corps monumental et source documentaire. Avec la pensée des proximités, les images deviennent des machines polygames éperdument amoureuses de chaque instant, infidèles à toute durée. Ceux qui coïncident trop pleinement avec leur époque, ceux qui adhèrent parfaitement et en tout point à celle-ci, ne sont pas contemporains, car c'est précisément pour cette raison qu'ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer leur regard sur ce qu'elle cache, ce qu'elle dissimule.

L'architecture ne doit pas être, ne peut-être, autre que contemporanéité.

— Exposition

Spontanément, des interrogations surgissent : que signifie organiser une biennale d'architecture aujourd'hui ? Que signifie une exposition ?

La conscience qu'une biennale, ou une exposition, n'est jamais de maintenant. Ce n'est surtout pas une liste. Encore moins une démonstration.

À vrai dire, une exposition d'œuvres d'architectes et d'artistes, pas plus que les œuvres elles-mêmes, n'a rien à dire. C'est peut-être :

Un espace de nostalgie.

Un lieu pour les regrets.

Un polyptyque des absences.



« J'adore ce moment de la découverte, quand quelque chose apparaît du sol de sa disparition : l'espace anonyme de circulation, où les images demeurent invisibles et sur-exposées. »

John Stezaker, Tabula rasa**

Un vide pour que la déambulation du regardeur y trace les nouveaux récits de l'histoire de l'art.

Un lieu pour y déposer nos doutes.

Une biennale est un espace pour douter.

Là où s'invitent les œuvres, s'invitent les collisions. Il ne faut jamais les adoucir, au contraire les renforcer. Sublimier les tensions de l'œuvre historique qui s'accroche au contemporain ; de l'œuvre contemporaine qui, avec désespoir, mélancolie, et par une tendresse subversive essaye de séduire l'Histoire.

Une biennale est un espace de dyslexie. Nous l'avons voulu superposition des langages. Elle est consciemment et continuellement altérée par les discontinuités. Dans un sens, nous avons voulu une géographie de dissonances. Non pas fondée sur les analogies, mais sur les relations entre des formes de pensée différentes, apparemment opposées, mais abritant une quête commune : la tentation d'abriter le monde pour le comprendre.

Le fil conducteur des œuvres exposées est l'exigence de rompre avec toute homogénéité linguistique et de représentation : chercher dans la complexité expressive plurielle une synthèse, non pas formelle, mais conceptuelle de la réalité. Rechercher une poétique du fragment, où chaque pièce acquiert son autonomie, pour voir s'effriter le mythe du langage. La Biennale d'Architecture d'Orléans célèbre la perte du centre et définit la valeur de la multiplicité. Nous plaidons pour une exposition des proximités : la proximité modifie notre perception de l'altérité. La proximité rapproche l'autre, rapproche son odeur, sa cruauté, ses peurs, ses risques. Mais la proximité est la condition du désir. Nous voulons une biennale désirante.

— Atlas

Exposer les lieux construits ou simplement esquissés est la tentation irrésistible de bâtir un Atlas des espaces que nous souhaiterions habiter. « Habiter est une forme particulière du concept de l'avoir, un avoir si intense qu'il ne doit plus rien à la possession. » Et « À force de vouloir quelque chose, nous l'habitons, nous lui appartenons », nous dit Giorgio Agamben⁵.

L'Atlas comporte des assonances invisibles, des correspondances spatio-temporelles diverses : de possibles confrontations qui n'ont pas toujours été conscientisées par leurs auteurs, miroir d'une mémoire partagée. L'Atlas, comme le souligne Georges Didi-Huberman, est une forme visuelle de connaissance⁶. Pour nous, il est la structure qui nous permet d'appréhender une nouvelle modalité d'agencement des œuvres. Une cartographie de nouveaux récits permettra, nous l'espérons, la création, avec les archives de

la collection du Frac Centre-Val de Loire et les créations des architectes invités, d'un Atlas dans lequel le visiteur deviendra producteur de sens. Nous entreprendrons un voyage qui nous aidera à redéfinir notre destination.

Faire revivre le Frac Centre-Val de Loire comme un lieu pour les *possibles ignorés*, un espace hétérotopique, un laboratoire d'idées, où se tracent les « lignes d'erre ».

Avec l'espoir qu'aucun point d'arrivée ne soit atteint.

— Collection

La Biennale d'Architecture d'Orléans est une biennale de collections qui refuse de présenter l'architecture comme la démonstration d'un réel, en exhibant les bâtiments à travers leurs avatars d'objets finis – dessins techniques et planches de concours.

Il nous faut remonter la rivière⁷. Retrouver le point d'origine de l'architecture pour la reconnaître à nouveau et construire une idée de monde à partager, un parcours de sens. Faire projet est, pour les architectes et les artistes, une déambulation mentale entre réel et imaginaire. Et, comme dans un rêve, le récit devient une bifurcation à répétitions. Seule l'errance rendra possible l'avènement des premiers bruissements de l'architecture.

La présence de la collection dans cette biennale est un télescopage des temporalités. Les *lieux de l'exposition*⁸ deviennent les territoires attendus d'une architecture – de la collection – qui se projetait vers le futur, elle se voulait prospective, et d'une architecture de maintenant. Nous avons recherché, parfois sans succès, d'autres fois avec bonheur et hasard, les architectures ou les attitudes des architectes, qui résistent au futur quand celui-ci est cri de sirènes.

La collection du Frac est souvent présentée comme une histoire de l'utopie et de l'expérimentation. Ce voyage entamé depuis les mouvements radicaux des années 1950 et 1960, fut par la suite une marche conquérante pour une architecture prospective, puis une architecture computationnelle dont la volonté était de voir les utopies se réaliser, devenir construction. Mais l'utopie représentée de cette manière nous a peu dit de l'avenir, ou d'une idée d'avenir. C'était une utopie du présent.

L'utopie décrit des lieux aussi inexistants que désirables, le désir d'un avenir toujours appelé à racheter le présent. Mais que reste-t-il de l'utopie aujourd'hui ? Sinon la conscience que les utopies ne se réalisent pas et que c'est peut-être mieux ainsi. Car l'utopie est la limite extrême d'un présent, le

nôtre, qui se déplace en permanence, c'est la réalité qui n'a plus besoin de préfigurer un avenir, un futur. Le futur, comme la crise du système qu'il représente, est aujourd'hui l'un des principaux dispositifs du pouvoir, utilisé pour manipuler nos actions et nos pensées.

« Marcher dans le rêve d'un autre » – des autres – est une exposition sur la connaissance, et sur le désir d'architecture. C'est une recherche sur la place accordée à l'imagination, aux rêves, aux visions et aux images intérieures, à une époque assiégée par les images extérieures et par la numérisation des pensées. Car quel sens cela a-t-il de chercher une image du monde, quand celui-ci s'est fait image ?

L'exposition réunit des œuvres qui appartiennent à des époques différentes, afin de *provoquer* le présent, poser des questions, mettre en crise les auteurs, créer l'espace du dialogue. C'est une exposition pour réapprendre à regarder ce qui nous entoure et, en même temps, une expérience de l'imagination comme forme de réécriture. Le montage d'idées, dans le sens cinématographique du terme, recompose une mosaïque du réel qui s'organise autour de quelques mots capables d'amorcer un rapport dialectique avec les projets des architectes et les regards des visiteurs invités à participer à ce dialogue imaginaire.

Les mots qui suivent ne sont qu'une trace pour redéfinir quelques principes qui structurent l'architecture de notre temps, ils nous guident dans l'espace de l'exposition, ils sont les nœuds dans lesquels les travaux des artistes et architectes se superposent et s'entremêlent.

—

— Image / Imagination

Le projet du groupe 2A+P/A est peut-être celui qui représente le plus clairement le dialogue entre l'image et l'imagination. Cet atelier italien réalise le rêve de donner vie à un dessin d'Ettore Sottsass, *Architecture monumentale*, en s'en servant comme point de départ pour un nouveau projet qui interprète son esprit. 2A+P/A réalise un cabinet de curiosités, au centre de la ville, qui accueille sa cartographie référentielle de l'architecture. Le dessin et maintenant sa copie – l'architecture réalisée – élargissent l'espace du Frac en le projetant dans la ville.

Une collaboration hors du temps. Un regard sur le réaffleurement de l'histoire comme espace dialectique, ce que Benjamin définit comme une

*image*⁹. Dans les images, l'être se désagrège : il explose et il montre en cela – mais pour peu de temps – de quoi il est fait. L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture des choses. Cela apparaît avec lucidité dans les *Black Blocs* de Black Square. Des modèles d'espaces archétypiques qui résistent à la possibilité d'être représentés. Au moment où ils sont photographiés, les modèles dissimulent à l'observateur certaines de leurs caractéristiques principales, ils résistent à toute forme de traduction. « L'intention derrière les blocs », nous dit Maria Giudici, « est de repenser la forme au-delà de la figure. »

Microcities déstructure la signification de l'image en transformant celle-ci en un modèle abstrait afin d'agir sur la pratique du projet ; le projet présenté est à la fois installation *in situ* et intervention curatoriale ; avec cette structure, les esprits des architectes traversent les archives du musée.

Les images de PIOVENEFABI produisent quant à elles une collection dans la collection. Une archive faite d'un voyage à travers les formes pour donner naissance à de nouvelles formes. Le récit de fragments de mémoire sauvés de la dispersion. Alors que pour Henri Bony et Léa Mosconi, les images sont un domaine d'action, un espace de confrontation produit par la rencontre attendue entre les dessins des architectes et les mots des philosophes.

— Mémoire / Histoire

Si nous observons les *Métaphores*, constructions idéales réalisées entre 1972 et 1979 par Ettore Sottsass, nous nous rendons à l'évidence des stratifications de sens intrinsèques dans tout acte de bâtir, depuis la création des seuils, jusqu'à la mise en récit de l'architecture. Sottsass était à la recherche d'une alternative. « Je sentais, disait-il, une grande nécessité de visiter des lieux déserts, des montagnes, de rétablir un rapport physique avec le cosmos, seul milieu réel, précisément parce qu'il n'est pas mesurable, ni prévisible, ni contrôlable, ni connaissable (...) Il me semblait que si l'on voulait reconquérir quelque chose, il fallait commencer à reconquérir les gestes microscopiques, les actions élémentaires, le sens de sa propre position¹⁰. » Dans ce parcours, l'expérience personnelle se superpose au désir de transformer l'architecture en une histoire alternative, où l'homme se confronte toujours au paysage, arrière-plan immuable et éternel des constructions.

La métaphore est aussi l'instrument qui donne vie, selon des modalités différentes et avec des instruments différents, aux séquences d'espaces et



« Les choses illustrant le processus mental sont souvent plus intéressantes que le résultat final. »
Sol Lewitt***

d'images racontées par Alexander Brodsky, un des principaux représentants du mouvement *Bumazhnaja Arhitektura* (Architecture de papier). Ses projets sont la synthèse d'éléments architecturaux, graphiques, littéraires, humains et naturels, qui s'affirment comme un phénomène culturel autonome. Pour Brodsky, comme pour Sottsass, l'architecture est avant tout un lieu à l'intérieur de nous. Si dans les projets utopiques des constructivistes des années 1920, la dimension fondatrice du temps était l'éternité, les architectures de papier d'Alexander Brodsky, et ses gravures en particulier, sont au contraire des épisodes temporaires : « Cela ne signifie ni le début ni la fin de quoi que ce soit ; le rapport entre le passé et l'avenir glisse continuellement vers l'avant. La frontière, c'est nous-mêmes. » (A. Brodsky).

Frida Escobedo est elle aussi attirée par l'appel du temps quand celui-ci fait d'une histoire individuelle une histoire collective. Son matériau artistique est la mémoire. La station 16 de la *Route de l'amitié* d'Olivier Seguin est non seulement la preuve que l'art non figuratif était pris comme modèle pour représenter la naissance moderne de l'État du Mexique, mais aussi la matérialisation d'un conflit caché, entre les mouvements politiques et l'image de progrès. Frida Escobedo souligne le point où la structure cachée de l'architecture se confond avec l'échafaudage qui permet sa construction. « La structure nue reflète ce point de basculement où non seulement l'objet, mais aussi le discours utopique de modernisation commence à s'éclaircir » (F. Escobedo).

Grâce à Lukas Feireiss, des livres entrent dans le parcours de l'exposition. « Les archives du somnambule regroupent une sélection éclectique de publications. » Dans l'espace de l'histoire, le livre devient l'espace refuge, le lieu de la connaissance et l'instrument permettant d'explorer des temps différents, mais aussi celui qui, de loin, parle de notre présent.

Avec le travail de Cédric Libert et de Massinissa Selmani, la recherche sur l'histoire récente et sa représentation ouvre un nouveau champ des significations.

Selmani – connu pour ses mises en scène tragi-comiques – expose une sélection d'œuvres où le dessin est accompagné de photographies et de petites maquettes. Il dévoile, dans la puissante simplicité de la représentation, des espaces généralement inspirés par des informations ou des archives photographiques puisées dans des journaux locaux explorant l'architecture comme instrument de pouvoir. Selmani reprend ces narrations et évoque,

avec un goût inné du sarcasme, une histoire parallèle à l'historiographie officielle.

Au contraire, Cédric Libert réfléchit sur ce qui reste d'une idée de futur, exprimée dans des projets construits. L'Aérotrain n'a pas résisté au temps, mais laisse des traces indélébiles dans le paysage de la région Centre-Val de Loire. Comment alors repenser cet échec du progrès comme territoire pour un *musée des épopées*.

— Proximité / Distance

Le groupe PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines) et Nidhal Chamekh scrutent et s'immergent dans une zone obscure de notre contemporanéité, l'observation et l'immersion dans un monde du milieu. Un monde où la distance avec l'autre est inquiétude. La « Jungle », le plus grand camp de réfugiés de toute l'Europe, où environ cinq mille cinq cents personnes campent dans la boue et la faim, est à quelques dizaines de kilomètres de Londres, une ville devenue terre du salut. La distance entre la jungle et le monde est abyssale. C'est à Calais que se mesure la distance entre le monde d'hier et celui de demain. L'endroit d'un possible, d'une action permanente comme le déclare l'article 3 de la 36001^e commune de France :

« Qu'agir au-devant de telles situations-monde qui demain se démultiplieront nécessite de faire s'amplifier les gestes créateurs des exilés et de leurs hôtes, d'édifier dans leur sillage des palais offrant abri de droits et de joie, d'inventer dans leur prolongement les hauts-lieux d'une fraternité reconquise, de risquer sous leur influence d'autres formes d'écritures politiques de l'hospitalité, de ce que nous avons en commun, de notre République¹¹. »

Cette terre du milieu est racontée dans un *Haut Lieu de l'hospitalité* dessiné par Patrick Bouchain et le PEROU. Ce sera notre espace central, l'espace de l'accueil et de la confrontation. La « Jungle », ville sans ville, n'a pas besoin d'être dessinée, mais seulement acceptée. Comme *New Babylon* de Constant cette ville informelle s'oppose à toutes les théories, elle cherchait seulement à être vécue dignement.

Des peuples sans terre en mouvement perpétuel, c'est en Palestine que Saba Innab raconte un temporaire qui se transforme ou se déforme graduellement en une permanence. « Ces fragments d'espaces semblent incomplets, un effet secondaire d'une esthétique et d'un spectacle ; des fragments qui ne sont pas

seulement une extension du refuge palestinien, mais aussi une partie de la déterritorialisation de la classe ouvrière et des travailleurs migrants. » (S. Innab)

— Fiction / Réalité

Observer est « un système déséquilibrant » dit Ugo la Pietra. Dans *Récupération et Invention*, il semble suggérer l'histoire que Nidhal Chamekh construira des années plus tard dans ses dessins, en observant la réalité qui l'entoure.

Le groupe Ecologicstudio observe la Loire, il interprète ses turbulences, il la transforme en un projet en devenir, il la considère comme un système déséquilibrant pour la ville, mais aussi comme le lieu autour duquel construire le développement du paysage urbain, sa re-naturalisation.

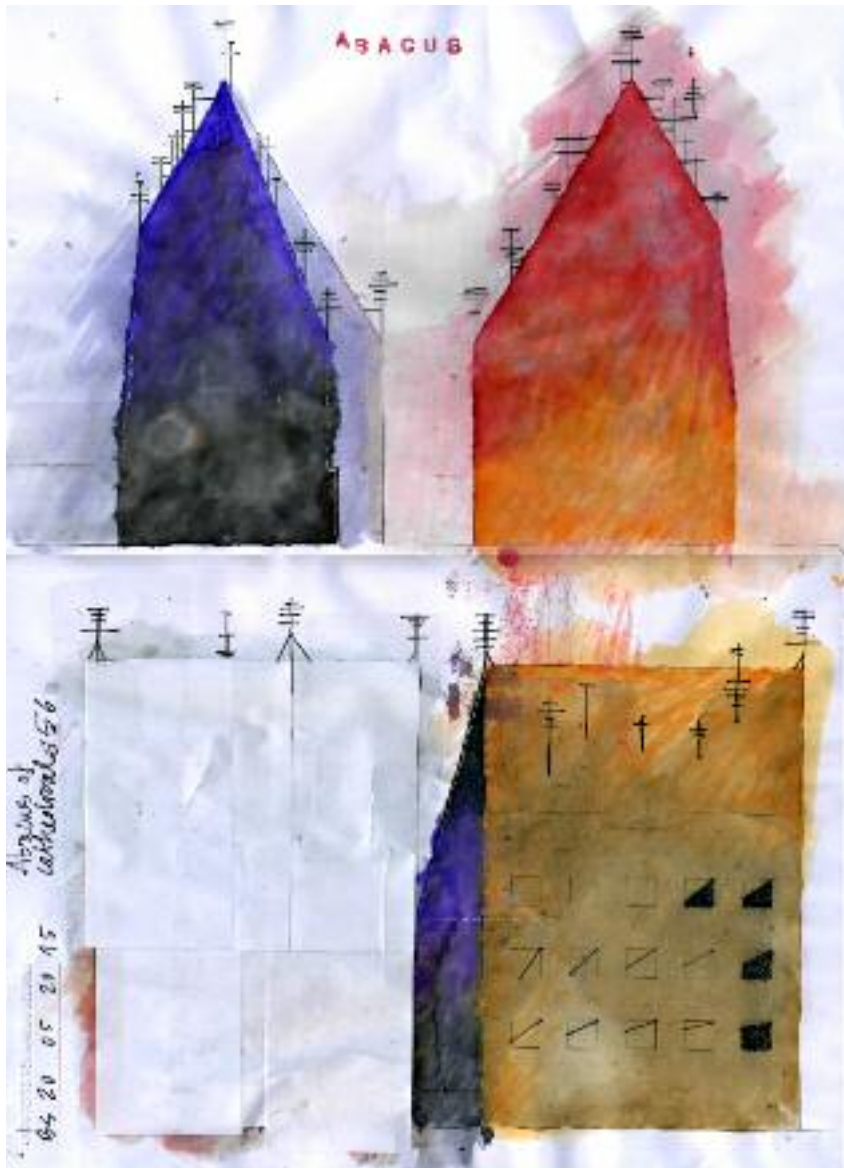
L'agence Ensemble Studio quant à elle codifie le processus géologique de transformation en le faisant évoluer en une méthode de projet naissant du paysage ; l'architecture contient la mémoire formelle de la terre utilisée pour construire des « structures de paysage, pour rendre possible l'habitation sans exploitation, et des relations intimes avec l'environnement » (Ensemble).

Lucia Koch dissèque de manière critique les problèmes de l'espace par une correction des lumières. Le cœur du bâtiment du Frac, les Turbulences, est altéré, l'espace devient une nouvelle fiction, un nouveau récit. Toutefois, dans ses interventions *in situ*, l'espace originel reste toujours lisible. Lucia Koch modifie le lieu sans effacer sa singularité.

Mengzhi Zheng a disséminé dans l'espace de l'exposition une série de maquettes qui rappellent des constructions élémentaires, « des abris bien ou pauvrement aménagés qui n'abritent presque rien ». En détournant le modèle d'architecture, Mengzhi Zheng propose plus qu'un simple questionnement sur notre relation avec les espaces de vie ; il transforme un prototype pratique en un médium de projection mentale, ou en « une invitation à traverser ».

In Order of Appearance, installation de Bernard Khoury, est la mise en scène de la vie d'un architecte, obligé de suivre chaque jour ses héros pour lesquels l'architecture se révèle pour ce qu'elle est, un jeu où chacun joue un rôle en fonction des circonstances. « Je construis des alliances, ce sont souvent des alliances contradictoires. Mes héros ne sont pas tous faits de la même étoffe » (B. Khoury).





« L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. »

Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857*****

— Solitude / Isolement

Dans la proposition d'Aristide Antonas, habiter est pensé comme un refuge, à la fois lieu de l'isolement et espace social. Les cellules d'habitation représentent l'exigence d'un nouvel ascétisme et un désir absolu de vivre la ville, par-delà la membrane de l'architecture. Il y a dans le travail d'Antonas la volonté – la décision même – de construire un espace qui résiste aux transformations sociales. L'objet suspendu définit cette condition de la retraite, d'une distance vis-à-vis du monde, tout en restant plongé à l'intérieur de celui-ci. La distance entre la condition individuelle et la condition collective est difficile à établir. Ces équipements habités sont de véritables mécanismes d'une urbanité nouvelle ; ils sont projetés pour habiter, mais ils représentent en même temps l'échec de la vie communautaire.

Au cours de son existence, Jozef Jankovič a utilisé le projet pour s'évader d'un isolement forcé. Ses images construisent un monde autre où l'architecture constitue un lieu qui se confond avec le corps. Il raconte l'isolement de l'individu à l'intérieur de lui-même.

Didier Faustino pense à un avenir – pas forcément très éloigné – où il sera nécessaire de se protéger à tout prix. Ses cages métalliques revisitent l'architecture des bunkers, une archéologie de l'avenir dont seule la partie la plus cachée, l'armature du béton, est visible aujourd'hui. Il suspend ainsi le projet moderne du progrès à son destin aussi imprécisable qu'impossible.

Avec *Archipelago, Architecture from Solitude*, le groupe Manthey Kula pense l'architecture comme un récit où se croisent les destins de cinq personnes condamnées à l'isolement : le délinquant, le déviant, l'antagoniste, la victime et le paria. De chaque situation naîtra sous la forme d'un rêve d'architecture, l'utopie d'explorer les infinis rapports entre la vie et l'espace.

— Iconique / Anonyme

« Durant notre existence, nous expérimentons d'innombrables frontières qui nous définissent, en signalant des discontinuités, des barrières à franchir, des interdictions à observer, des histoires réelles ou symboliques. Les frontières nous entourent et nous conditionnent de tous côtés et de tous les points de vue, à commencer par les données non modifiables de notre naissance, du temps, du lieu, de la famille, de la langue, de l'État, de l'enveloppe même de notre peau, par les horizons sensibles, intellectuels et affectifs de notre esprit, pour finir par le terme ultime de la mort¹². »

La piscine localisée à Pirou-Plage, projet de Thomas Raynaud, *Une retenue d'eau*, est un simple mur qui apparaît et disparaît au gré des marées, l'architecture se révèle avant de disparaître. Dans son extrême simplicité, l'architecture de la limite de Raynaud définit une architecture anonyme, mais présente : « Ce que cette piscine matérialise, c'est l'acte de se diviser elle-même : une forme de limite que l'architecture produit entre ce que nous pensons avoir domestiqué et ce que nous projetons encore de conquérir » (T. Raynaud).

Obra Architecture de son côté théorise un anonymat de l'architecture moderne conscient de lui-même. « L'anonymat », nous dit-il, « est défini dans des rythmes réguliers, dans l'insistance d'une forme répétitive et simple ; et dans des dimensions récurrentes. Une quête d'anonymat qui ramène à la ville en tant qu'œuvre d'art collective. »

Une autre architecture anonyme est celle dessinée par Benjamino Servino comme une sédimentation des traces d'une mémoire collective, filtrée par une culture architecturale partagée. Servino arrive à estomper l'iconicité de certains bâtiments en les traduisant en des monumentalités reconnues presque comme des présences de l'ordinaire ; il crée des monuments anonymes capables de préfigurer la nouvelle architecture. La sienne. Tatiana Bilbao en appelle aussi aux formes familières, utilisées pour projeter une ville informelle. Elle définit une grammaire qui sert aux utilisateurs pour proposer leur propre idée de l'habitat. Elle cherche un dialogue entre l'individuel et le collectif, entre le rêve de l'architecte et le rêve des autres.

—

En regardant l'exposition se réaliser, et avant qu'elle ne soit « terminée », nous repensons à ce que disait un groupe d'architectes, membre important de la collection du Frac Centre-Val de Loire, reconnu comme le groupe qui a fait de l'Utopie le cœur de son travail, mais qui a toujours agi en réalité contre tout type de pensée utopique. Pour eux, l'architecture a toujours été la seule forme de vie possible. « L'unique architecture sera notre vie », déclarait Superstudio.

Cette exposition est un récit alternatif à notre vie.

- 1 « Les définitions limitées et traditionnelles de l'architecture et de ses moyens ont perdu aujourd'hui une grande partie de leur validité. Notre effort porte sur l'environnement en tant que totalité et sur tous les moyens qui le déterminent. Sur la télévision comme sur le monde de l'art, sur les moyens de transport comme sur l'habillement, sur le téléphone comme sur le logement. L'extension du domaine humain et des moyens de détermination de l'environnement dépasse de très loin celui du construit. Aujourd'hui, pratiquement tout peut être architecture » (H. Hollein).
- 2 En 1964 Hans Hollein réalise un photomontage, *Flugzeugträger in der Landschaft*, où il montre un porte-avions implanté au sein de la campagne autrichienne.
- 3 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Payot & rivages, coll. Petite Bibliothèque, 2008.
- 4 La mosquée Al-Zaytouna est édiflée dès le VIII^e siècle à Tunis au moment de l'arrivée des musulmans sur les terres africaines. Le bâtiment est caractérisé, dans sa partie la plus ancienne, par deux attitudes d'architecture : d'une part, c'est une architecture que nous qualifierons de contextuelle en cela qu'elle épouse parfaitement l'inclinaison du terrain qui l'accueille. Les corps, dans cette architecture, sont propulsés à tel point qu'il est difficile de ne pas retrouver là les commencements d'Architecture Principe. De l'autre, l'agencement des colonnes donne à voir au-delà du réemploi la forme la plus contemporaine de ce qui va devenir le collage.
- 5 Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, collana Luce Mediterranea, 2017.
- 6 « (...) l'atlas, sous son apparence utilitaire et inoffensive, pourrait bien se révéler, à qui le regarde attentivement, comme un objet duplice, dangereux voire explosif, quoique inépuisablement généreux. Une *mime*, pour tout dire. L'atlas est une *forme visuelle du savoir*, une forme savante du voir », in Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Paris, Éditions de Minuit, 2011 – version numérique.
- 7 Giuseppe Penone, *Être fleuve 1*, 1981. « Extraire une pierre sculptée par la rivière, remonter la rivière à contre-courant, découvrir de quel endroit de la montagne vient la pierre, extraire un nouveau bloc de pierre de la montagne, reproduire exactement la pierre extraite de la rivière dans le nouveau bloc de pierre, c'est être rivière ; faire une pierre en pierre, c'est la sculpture parfaite, elle redevient nature, elle est patrimoine cosmique, création pure, la dimension naturelle de la bonne sculpture lui donne une valeur cosmique. C'est être rivière la vraie sculpture de pierre. »
- 8 Pour paraphraser modestement *Les Lieux de mémoire*, ouvrage publié sous la direction de Pierre Nora. Pierre Nora (Dir.) *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard – coll. Quatro, 1997.

- 9 « Une image (...) est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Le livre des passages, Paris, Cerf, 2006.
- 10 In Barbara Radice, *Ettore Sottsass Métaphores*, Genève, Skira 2002.
- 11 Considérant Calais, et tout autour 36 001e commune de France. Arrêté N° 2017-01. Portant mesures de résistance aux politiques de destruction et de criminalisation de l'hospitalité faite aux réfugiés en France. Le PEROU
- 12 Remo Bodei, *Limite*, Bologna, Il Mulino 2016.

* Beni Salama, Frenza, Algérie. Paysage où Ibn Khaldun (1332-1406) écrit la Muqaddima, droits réservés.

** Collage réalisé par Luca Galofaro, droits réservés.

*** Ettore Sottsass Jr., *Metafore, Disegno di una scala per entrare in una casa molto ricca*, 1974, Balaguer, photographie, tirage argentique noir et blanc, 30.2 x 24 cm, inv. 006 10 03 / © ADAGP, Paris, 2017 / Collection Frac Centre-Val de Loire / Donation Ettore Sottsass.

**** Aristide Antonas, *Amphitheater House, Hydra, Grèce*, 2007. Courtesy Aristide Antonas.

***** Beniamino Servino, *ABACUS of Cathedrals*, 2015. Courtesy Beniamino Servino.