

Ce que les sculptures de Jean-Max Albert et Sara Holt donnent à voir de l'architecture

What Jean-Max Albert's and Sara Holt's sculptures show us of architecture

Françoise Very



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15384>

DOI : [10.4000/insitu.15384](https://doi.org/10.4000/insitu.15384)

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Françoise Very, « Ce que les sculptures de Jean-Max Albert et Sara Holt donnent à voir de l'architecture », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 27 juillet 2017, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15384> ; DOI : [10.4000/insitu.15384](https://doi.org/10.4000/insitu.15384)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ce que les sculptures de Jean-Max Albert et Sara Holt donnent à voir de l'architecture

What Jean-Max Albert's and Sara Holt's sculptures show us of architecture

Françoise Very

- 1 L'architecture – les édifices et l'espace que ces derniers inventent – cristallise une pensée particulière tant lors de la conception que dans leur réalisation. Or, souvent, l'usage des bâtiments donne une perception essentiellement fonctionnelle de l'architecture ; il en masque la pensée et ce qu'elle inscrit dans la matière et l'espace. Pourquoi faut-il parler de « pensée » et non de « beauté » lorsque l'on souhaite voir en-deçà et au-delà de l'usage en architecture ? L'exemple du questionnement pionnier de Konrad Fiedler sur les buts de l'art invite à rendre visible la part d'art de l'architecture. Danièle Cohn, dans la préface à la traduction française de *Sur l'origine de l'activité artistique*¹, présente l'idée-force du travail de Konrad Fiedler :

L'attaque contre la beauté, récurrente dans les *Aphorismes* par exemple, constitue à l'évidence un symptôme de la modernité de Fiedler. "L'erreur première de l'esthétique et la source de toutes les autres est d'associer art et beauté comme si le besoin d'art des hommes visait la constitution d'un monde du beau" (Aph., 2). Que l'art soit désarrimé d'un beau dont l'esthétique a pu faire le but de l'art est, du point de vue des avant-gardes, une étape essentielle de son autonomisation, un moyen de lutter contre son assujettissement. De Marcel Duchamp à Arthur Danto, en passant par Barnett Newman, le message fiedlerien sera tout au long du xx^e siècle entendu et amplifié au point de devenir un topos. [...]. L'art n'a rien à voir avec le sentiment esthétique, il n'a pas plus à voir avec le discours scientifique. S'il s'adresse en première ligne à la connaissance, sa dimension cognitive est singulière².

- 2 Danièle Cohn avance ensuite que

sans prétendre à l'ampleur d'un système, l'entreprise de Konrad Fiedler (1841-1895) se veut une refondation de toute réflexion possible sur les arts. Elle tient du kantisme sa tonalité critique et participe de l'édification d'un nouvel *a priori* qui enregistre les acquis scientifiques d'une psychophysiologie de la perception pour élaborer une anthropologie de la vision³.

- 3 L'auteur propose ici une structure de pensée de l'art des avant-gardes, structure de la pensée qui peut être résumée dans une culture de la vision où le regard instruit synthétise le rapport au monde. Ce qui peut être lu comme préparation théorique au tournant artistique du xx^e siècle donne aussi les moyens d'affirmer – ou de réaffirmer – l'architecture comme art. Art avec des enjeux nouveaux, dont il est difficile de considérer l'essence, à la fois nouvelle – issue de la modernité du xx^e siècle née de l'industrie – et en même temps inscrite dans une culture singulière bimillénaire pour notre monde occidental.
- 4 L'architecture n'est pas souvent interrogée théoriquement au registre des arts visuels, même si ceux-ci sont correctement interprétés comme synthétisant un rapport au monde intégrant tous les sens et non comme art signifiant l'absence des autres sens comme cela est parfois entendu lorsque l'on parle de vision⁴. Peut-être est-ce dû au fait que l'architecture, art visuel, c'est-à-dire considérée en dehors de ses qualités purement fonctionnelles, sombre aujourd'hui souvent dans la consommation visuelle qui, organisant la sortie des arts visuels du monde de l'art par leur transformation en marchés industriel et spéculatif⁵, la coupe du rapport sensible au monde. Dans les revues, des photographies exposent l'architecture sans essayer de la restituer. Presque pas de plans, ni d'indications d'échelle ou d'orientation, quelques rares coupes lorsque l'intelligence de la réalisation ne peut vraiment pas se comprendre autrement. Ces photographies oblitèrent le plus souvent toute possibilité d'interrogation théorique à partir de l'architecture d'aujourd'hui. La participation de l'architecture aux arts n'y est pas posée, participation peut-être difficile à percevoir malgré – ou peut-être à cause de – la beauté convenue des photos.
- 5 Ce qui se passe au tournant des xix^e et xx^e siècles en architecture semble encore décontenancer. Il fallait « alors consacrer ses forces à un problème neuf » comme le demandait déjà Fiedler dans l'essai *Sur l'essence et l'histoire de l'architecture*⁶. Quel est ce problème neuf ? Chaque architecte doit-il s'efforcer de penser par lui-même « ce problème neuf » et donc le démultiplier ? Quel a été le problème traditionnellement reconnu au fil des siècles (ou les problèmes, car ils sont multiples malgré l'unification apparente du langage classique) ? Comment peut-on le(s) voir ? Pour le(s) voir, il faut le(s) rendre visible(s) ? N'est-ce pas justement le rôle des arts dont certains considèrent qu'ils ne servent à rien pour vivre au quotidien, du moins matériellement, physiquement. Mais notre rapport au monde est aussi sensible, intellectuel, spirituel. Et il s'agit bien du rôle de l'art selon la formule toujours percutante de Paul Klee de « rendre visible » : « *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar* »⁷. Les interventions d'artistes peuvent ainsi « rendre visible » ou plus précisément désigner ce qu'il en est de la part d'art en architecture. Des architectures reposent sur des conceptions autres, sur des idées différentes du monde, où le langage des édifices et l'espace que ceux-ci créent et qualifient, appartiennent à des mondes autres. De l'hospice néo-classique de l'architecte Joseph-Antoine Froelicher (1790-1866) à Rosny-sur-Seine (Yvelines), organisé en système à partir de la chapelle, au parc de la Villette de Bernard Tschumi réalisé à Paris de 1982 à 1998, des interventions aujourd'hui dites de « plasticiens » vont rappeler en quoi l'architecture est un art.
- 6 L'exemple de la maison particulière est un bon moyen de commencer à exposer le problème de la duplicité architecturale, à la fois outil de la vie dans ses banalités fonctionnelles et outil de pensée sensible, intellectuelle, spirituelle du monde. Une maison, ce sont des fonctions quotidiennes (cuisine, chambres, salles de bains, etc.) mais

aussi une géométrie. Si les réalisations d'avant la Première Guerre mondiale racontent le tournant du XIX^e au XX^e siècle, leur leçon a été longtemps masquée par la radicalité des productions des années 1920. Et pourtant la géométrie y prend une force qu'elle n'avait pas auparavant, ou qu'elle n'avait plus ; elle y retrouve sa force antique euclidienne. C'est ce qu'indique l'intervention de Jean-Max Albert *Autumn in Peking* de 1987 dans le jardin de la Miltimore House (1911) de l'architecte Irving Gill, à Pasadena en Californie (États-Unis).

Figure 1



Autumn in Peking : grande pyramide. Miltimore House, South Pasadena, Californie, États-Unis.
Phot. Jean-Max Albert, 1987. © Jean-Max Albert.

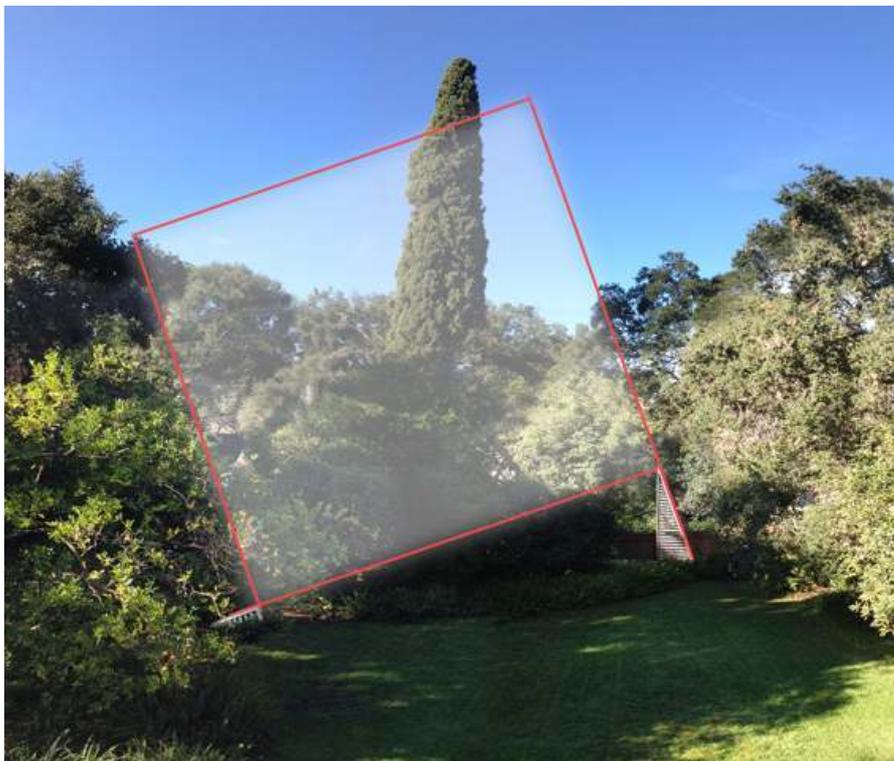
Figure 2



Autumn in Peking : la petite pyramide. Miltimore House, South Pasadena, Californie, États-Unis.
Phot. Jean-Max Albert, 1987. © Jean-Max Albert.

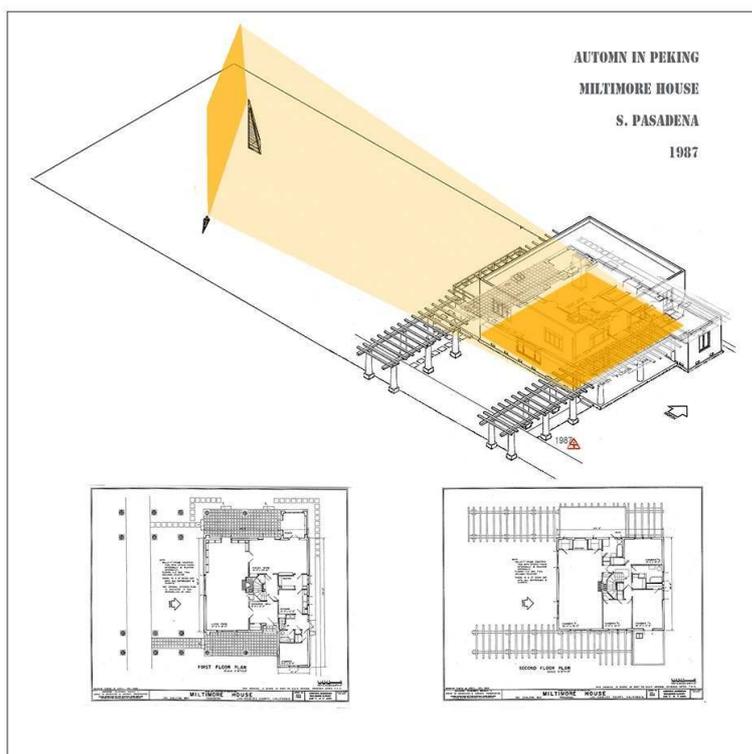
Dans le jardin de la « Miltimore House », deux pyramides triangulaires (**fig. 1**, **fig. 2**) établissent une relation spatiale par la direction de leurs arêtes qui indiquent - virtuellement dans l'espace - le plan de cette maison « Miltimore » (**fig. 3**) et rendent hommage aux proportions que lui a données son architecte Irving Gill (**fig. 4**). Le titre est celui d'un roman de Boris Vian où l'auteur, dès les premières lignes, nous avertit qu'il ne sera pas question d'automne et que l'action ne prend aucunement place à Pékin. Les mêmes raisons m'imposaient donc ce titre pour une pièce réalisée en avril à Los Angeles⁸.

Figure 3



Autumn in Peking : vue de l'ensemble. Miltimore House, South Pasadena, Californie, États-Unis.
Phot. Jean-Max Albert, 1987. © Jean-Max Albert.

Figure 4



Autumn in Peking : axonométrie. Miltimore House, South Pasadena, Californie, États-Unis.
Phot. Jean-Max Albert, 1987. © Jean-Max Albert.

- 7 C'est ainsi que Jean-Max Albert commente son installation dans le jardin de la maison. La dernière partie du commentaire, qui explique le choix du titre emprunté à Vian, inscrit l'œuvre dans la modernité du xx^e siècle, alors que dans la phrase précédente, l'« hommage aux proportions » la situe dans la longue durée de la culture pythagoricienne⁹. Mais l'on peut aussi regarder cette maison comme une œuvre emblématique de la culture architecturale américaine en remarquant le couplage cheminée-escalier, arrangement singulier que l'on retrouve chez Frank Lloyd Wright puis chez Robert Venturi par exemple. Alors que les deux portiques de colonnes, presque encore doriques, installent l'ensemble indissociable maison-jardin dans la modernité d'alors, imprégnée d'un retour savant à l'architecture classique telle la maison de Peter Behrens construite pour l'archéologue Theodor Wiegand à Berlin. Avec *Autumn in Peking*, Jean-Max Albert relance la question de la pensée de l'espace en architecture.
- 8 Il avait déjà par un ouvrage précédent, *Tuteurs fabuleux*, publié en 1978, présenté son travail avec les treillages de bois que l'on va souvent retrouver comme une de ses machines à penser favorites¹⁰. Il venait de réaliser avec l'architecte Arnaud Fougeras Lavergnolle un hommage à Palladio, *Vicenza*, dans la cour de l'hôtel de Sully¹¹. En 1989, grâce au concours gagné pour l'extension et le réaménagement du musée des Toiles de Jouy¹² avec les architectes Cuno Brullmann et Arnaud Fougeras Lavergnolle, une tout autre expérience de recréation de l'espace va pouvoir être réalisée.

Au début du xix^e siècle, les toiles de Jouy fraîchement imprimées étaient mises à sécher dans les champs tout autour de la manufacture. Elles composaient, comme le montre le tableau de Jean-Baptiste Huet un paysage très particulier qui évoque l'ensemble de « planches » où les jardiniers cultivent leurs productions. Le projet de

terrasse s'inspire de ces éléments : un ensemble de jardinières est réparti de part et d'autre d'un axe décentré entre l'arrivée sur la terrasse et l'entrée du musée de la Toile de Jouy. Ce décentrement et la disposition des jardinières visent à accentuer un parti purement horizontal : une sorte de tapis coloré qui articule l'approche du musée¹³.

Figure 5



Planches : vue latérale. Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas.
Phot. Jean-Max Albert, 1989. © Jean-Max Albert.

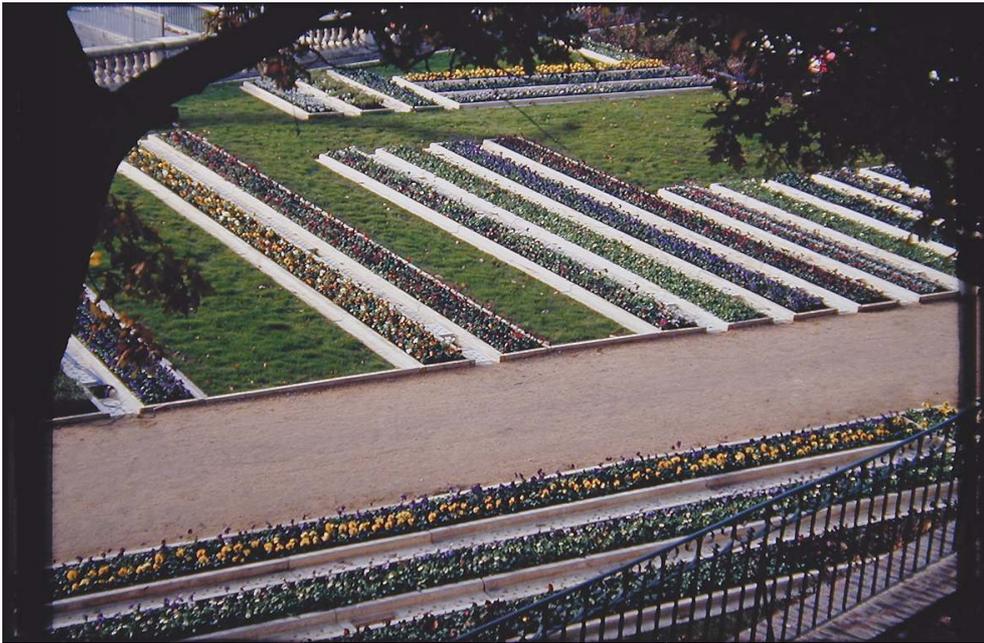
Figure 6



Planches : vue d'ensemble. Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas.
Phot. Jean-Max Albert, 1989. © Jean-Max Albert.

- 9 De là – un tableau et un site – viennent les *Planches* du musée de la Toile de Jouy. Ce qui n'est pas dit ici, c'est comment un dispositif « plat » engage tout l'espace du territoire où est implanté le musée – sa tridimensionnalité construite par la terrasse dans le terrain en pente, dispositif du monde classique (**fig. 5, fig. 6**) – et intègre une quatrième dimension par l'oblique de sa striation, entraînant parc et bâtiments dans un espace contemporain en mouvement (**fig. 7, fig. 8**).

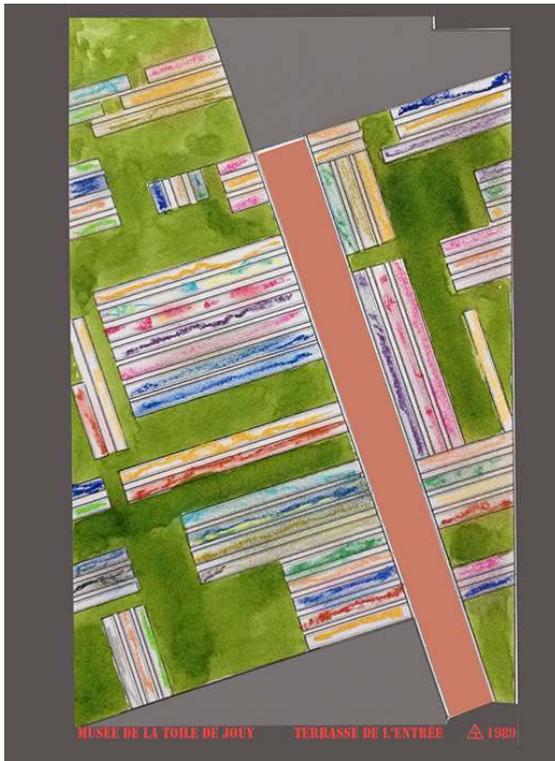
Figure 7



Planches : vue plongée. Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas.

Phot. Jean-Max Albert, 1989. © Jean-Max Albert.

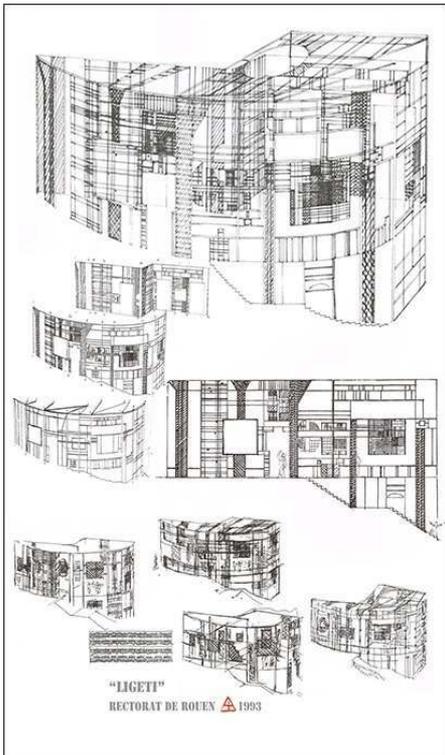
Figure 8



Planches : plan. Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas.
Phot. Jean-Max Albert, 1989. © Jean-Max Albert.

- 10 Une autre collaboration avec les architectes Cuno Brullmann et Arnaud Fougeras Lavernolle intervient en 1993, à l'occasion de la réalisation du nouveau bâtiment du rectorat de Rouen. Elle va encore propulser une architecture sobrement classique, l'ancien rectorat, dans le monde contemporain. L'intervention est intitulée *Ligeti* (fig. 9, fig. 10).

Figure 9



Ligeti : esquisses, axonométrie et élévation. Rectorat de Rouen.
Phot. Jean-Max Albert, 1993. © Jean-Max Albert.

Figure 10



Ligeti : détail. Rectorat de Rouen.
Phot. Jean-Max Albert, 1993. © Jean-Max Albert.

- 11 Que vient faire ici le musicien viennois ? Jean-Max Albert explique qu'il s'était souvenu des conversations qu'il avait eues avec le musicien autour du concept de « musique statique » et qu'il se réfère à ses « structures sonores statiques ». Toutefois, j'ai dû faire l'expérience de l'interprétation de *Volumina* de György Ligeti le 8 août 2015 dans la cathédrale de Coutances, suivie de celle de *Circleprocess* de Pascale Criton, après Rameau et Telemann, et avant Bach, donc de la musique contemporaine comme espace dynamique, pour comprendre comment grâce à *Ligeti*, des édifices à la pensée architecturale inscrite dans des mondes différents pouvaient devenir un ensemble, un nouvel espace, une nouvelle « architecture dynamique » (fig. 11, fig. 12).

Figure 11



Ligeti : vue d'ensemble. Rectorat de Rouen.

Phot. Jean-Max Albert, 1993. © Jean-Max Albert.

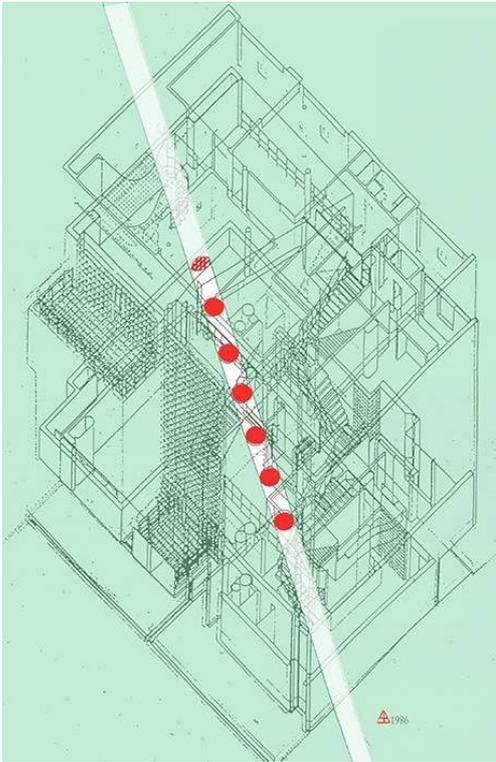
Figure 12



Ligeti : vue intérieure. Rectorat de Rouen.
Phot. Jean-Max Albert, 1993. © Jean-Max Albert.

- 12 Mais l'espace de l'architecture contemporaine peut aussi être d'une telle richesse que l'on souhaiterait pouvoir donner un mode d'emploi pour l'expliquer, le déployer.

Figure 13



Rayon : axonométrie. Centre culturel français de Damas, Syrie.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

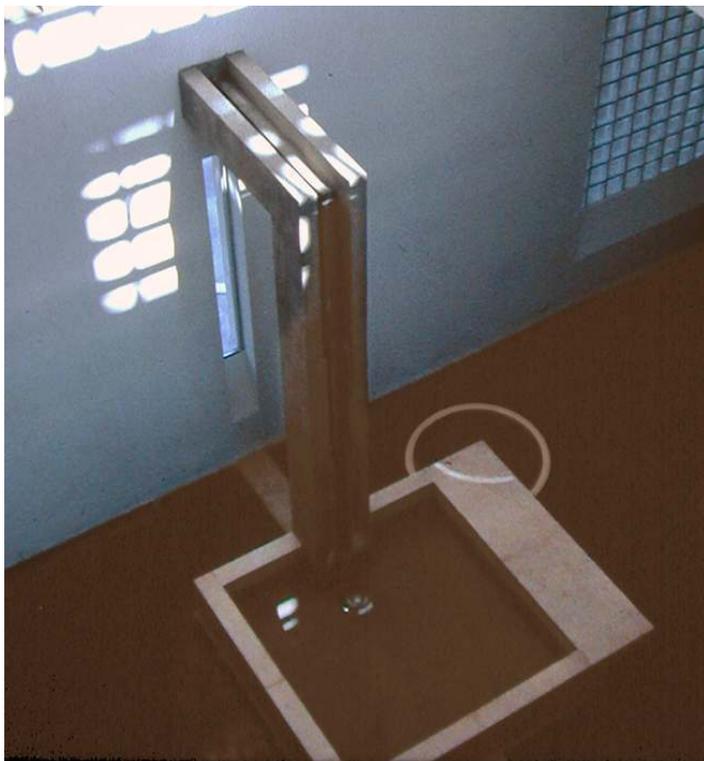
- 13 C'est ce que fait Jean-Max Albert en 1986 avec *Rayon* (**fig. 13**) pour le Centre culturel français que José Oubrerie a construit à Damas, en Syrie. Des cercles en aluminium sont les traces réelles du rayon lumineux virtuel (1,13 x 30 mètres) laissées aux intersections du *Rayon* avec la matérialité de l'édifice (**fig. 14, 15, 16, 17**). Ce *Rayon* sonde la complexité géométrique de la savante plasticité de l'architecture d'Oubrerie.

Figure 14



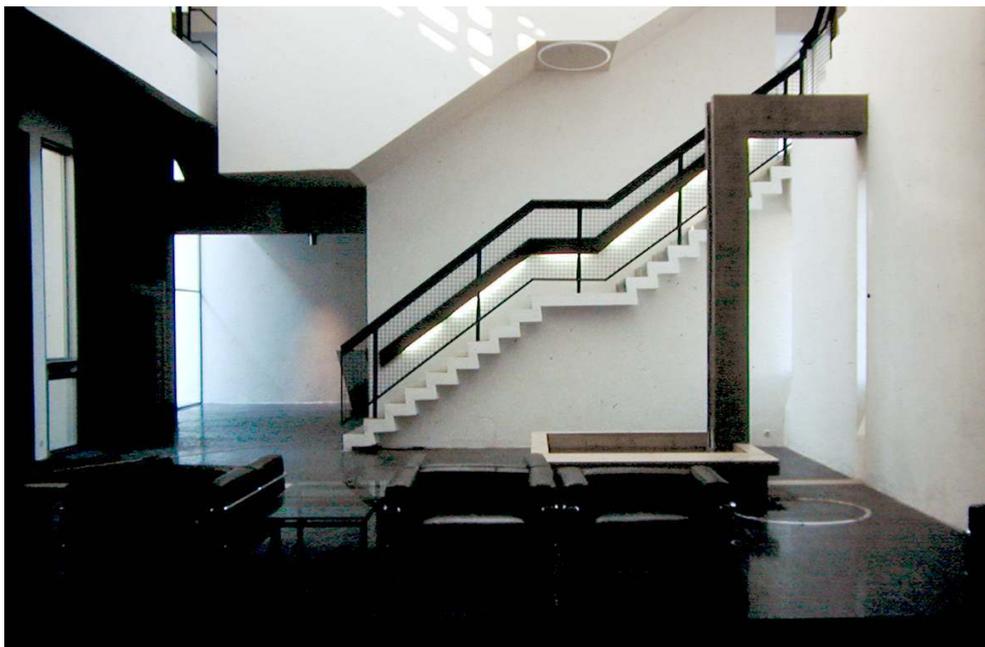
Rayon : vue contre-plongée. Centre culturel français de Damas, Syrie.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 15



Rayon : vue plongée sur le hall. Centre culturel français de Damas, Syrie.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 16



Rayon : vue latérale sur le hall. Centre culturel français de Damas, Syrie.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 17



Rayon : vue de Damas avec le Centre culturel français, Syrie.

Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

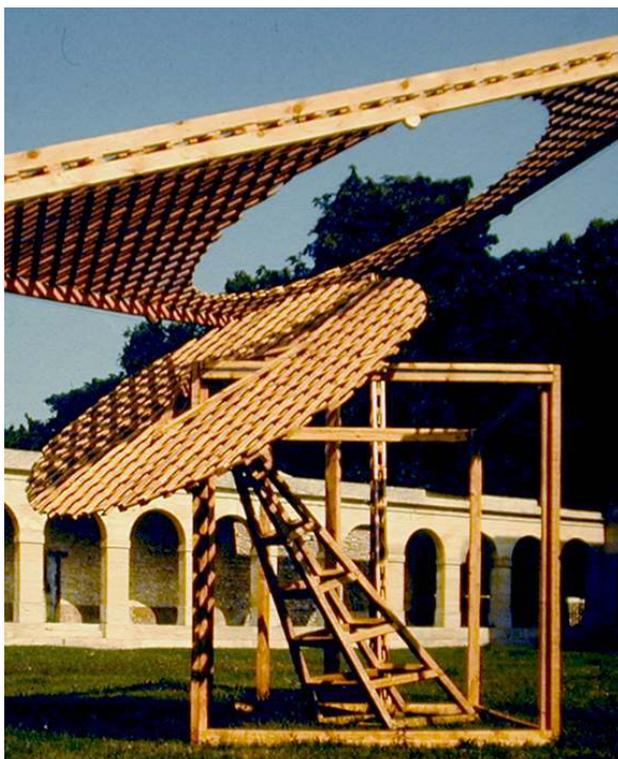
- 14 Une autre installation d'Albert projetée en 1990 pour le jardin de la maison Miller que José Oubrerie réalise à Lexington (Kentucky, États-Unis) – maison décrite comme un puzzle chinois ou un Rubik's Cube¹⁴ – n'a malheureusement pas pu se concrétiser. Cette sculpture de treillage en bois – *Le « Modulus » en perspective* – relevait d'une autre manière de décrire la pensée architecturale complexe de cette maison triple, ou plutôt de ces « Trois maisons dans un palais » selon les mots de José Oubrerie donnés en titre de ses trois axonométries déconstruisant la maison selon ses « trois boîtes¹⁵ ». Jean-Max Albert se souvient ici d'un entretien qu'il avait eu avec l'architecte Louis Kahn, conversation au cours de laquelle ils avaient comparé la relation de la peinture sur une toile avec celle de la végétation sur un support en treillage¹⁶. Si les treillages sont le mode d'interrogation de l'architecture le plus souvent exploré par Albert, son intérêt pour la végétation peut aussi engendrer de l'espace en mobilisant des moyens de jardinier, comme dans *Planches* en 1978 pour le musée des Toiles de Jouy (voir fig. 5), où une sorte de rabattement virtuel des treillages devenus planches évoque la méthode de la géométrie descriptive, premier outil de l'architecte. Mais autrefois, à l'École des beaux-arts, l'apprentissage du tracé des ombres enseignait, sans la nommer, la géométrie projective.

Figure 18



Lumen Poème : vue d'ensemble. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.
Phot. Jean-Max Albert, 1984. © Jean-Max Albert.

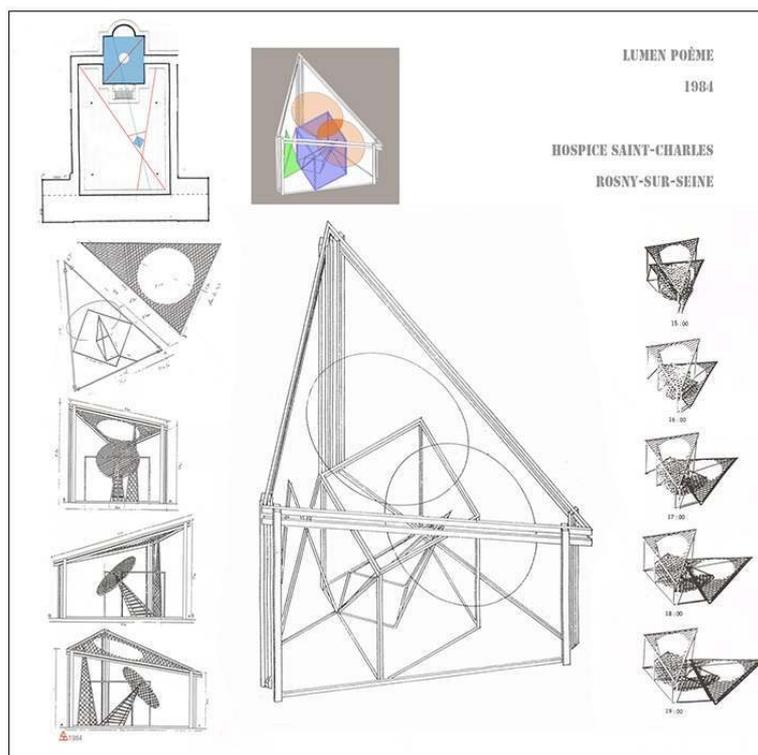
Figure 19



Lumen Poème : détail. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.
Phot. Jean-Max Albert, 1984. © Jean-Max Albert.

- 15 En 1984, dans le cloître du bâtiment néoclassique de l'hospice Saint-Charles édifié à Rosny-sur-Seine par Joseph-Antoine Froelicher de 1820 à 1824, Albert installe une « machine à faire de l'ombre », « une sorte de projecteur d'ombre¹⁷ » (fig. 18, fig. 19) qui fait (re)vivre, au fil des heures, l'antique relation entre cosmos, lumière et architecture (fig. 20).

Figure 20



Lumen Poème : plan et axonométrie. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.

Phot. Jean-Max Albert 1984. © Jean-Max Albert

- 16 Il s'en explique :

Les principaux éléments de l'architecture de la chapelle : fronton dôme, masse cubique, ayant été repris – on parlera aujourd'hui de déconstruction – sous forme d'éléments en treillage, furent assemblés ensuite dans une logique différente de celle de l'édifice. Une logique cependant qui n'était pas étrangère à son architecture, puisqu'elle entendait recomposer un aspect de son caractère individuel – de son essence. [...] La sculpture se développe autour et à l'intérieur d'un cube, à partir d'un point situé sur la section dorée, en référence au volume de la chapelle modulée sur le « nombre d'or »¹⁸.

Figure 21



Lumen Poème : light tube de Sara Holt à l'intérieur de la chapelle. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.

Phot. Sara Holt, 1984. © Sara Holt.

Figure 22



Lumen Poème : projection laser de Sara Holt à l'intérieur de la chapelle. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.

Phot. Sara Holt, 1984. © Sara Holt.

- 17 Mais la « machine à faire de l'ombre » du cloître était accompagnée de sculptures lumineuses installées à l'intérieur de la chapelle (**fig. 21, fig. 22**) et de vitraux (**fig. 23, fig. 24**) de l'artiste américaine Sara Holt qui réalise ainsi un *Lumen Poème*.

Figure 23



Lumen Poème : vitrail de Sara Holt à l'intérieur de la chapelle. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine.
Phot. Sara Holt, 1984. © Sara Holt.

Figure 24



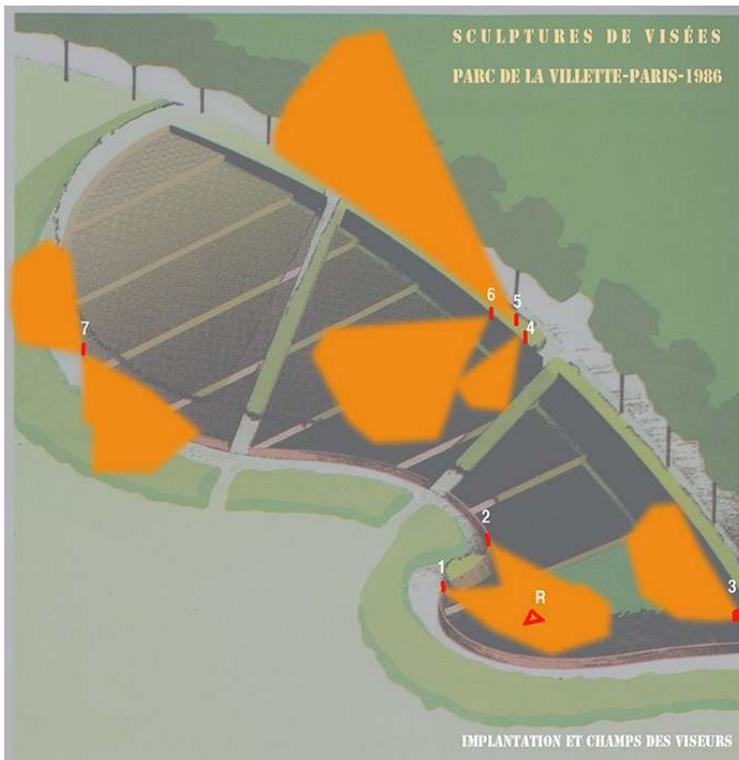
Lumen Poème : vitrail de Sara Holt à l'intérieur de la chapelle. Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine. Phot. Sara Holt, 1984. © Sara Holt.

- 18 L'architecture pense l'espace et le structure. Elle le qualifie. Au-dedans des bâtiments bien sûr, mais aussi au dehors. L'histoire des jardins du monde occidental nous le rappelle, de même que les maisons chinoises traditionnelles dont les éléments construits ne sont là que pour permettre le jardin qui est le véritable espace de ces maisons comme j'ai pu en faire l'expérience. Dans ce cas, la maison n'existe même que par le jardin. Souvent, aujourd'hui, lorsque l'on parle d'architecture, on parle d'édifices. Il semblerait que l'architecture soit réduite à la construction d'édifices, alors que ceux-ci ne sont que des marquages matériels d'espaces ou de territoires qualifiés, bien qu'ils soient eux aussi intrinsèquement qualifiés. Le jardin peut donc être démonstration de l'architecture comme art ; art visuel qui synthétise les émotions de l'odorat, de l'ouïe, etc., qui emporte tous les sens en somme. L'architecture est inexorablement entraînée depuis plus de cent ans dans une dynamique du monde issue de l'industrialisation et de ses nouvelles formes artistiques (cinéma, vidéo, etc.). Elle a trouvé à Paris avec le parc de la Villette de Bernard Tschumi une magistrale démonstration de sa nouvelle pensée.

Le parc de la Villette (1982-1998) est exemplaire de la manière dont le mouvement peut devenir architecture. Tout est fait pour que ses espaces soient appréhendés par la marche ou la glisse (roller ou vélo), en mouvement lent ou accéléré. Le visiteur est amené à s'y déplacer, à arpenter ou traverser le parc. Plutôt que proposer un édifice unique qui regrouperait l'ensemble des activités (centre d'informations culturelles, lieux de concerts, maison pour enfants, restaurants, cafés...), Bernard Tschumi les répartit sur les 55 hectares du site. Le choix est osé. Chaque activité donne lieu à la construction d'une Folie, édicule rouge placé tous les 120 m selon une grille parfaitement régulière. [...] Le parc de la Villette n'est pas conçu pour que la totalité de son étendue puisse être embrassée du regard. Il est

conçu pour que ses champs – au sens à la fois paysager et cinéma – soient perçus à chaque fois de manière différente¹⁹.

Figure 25



Sculptures de visées : champs de visées et implantation. Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

- 19 C'est ainsi que Sophie Paviol, dans l'ouvrage *Cinéma et architecture, la relève de l'art*, analyse le parc de la Villette. Mais si « tout est fait pour que ses espaces soient appréhendés par la marche ou la glisse (roller ou vélo), en mouvement lent ou accéléré », comment ne pas inventer de nouveaux modes de perception ? Et Jean-Max Albert en 1986 va intervenir sur le pourtour du « jardin de la treille » avec ses *Sculptures de visées* dites *Sculptures Bachelard* (fig. 25). Grâce à leur implantation, ces cadrages de bronze « visent » différentes couches conceptuelles du parc qui sont ainsi désignées par le regard (fig. 26, 27, 28, 29, 30).

Figure 26



Sculptures de visées : viseur 1. Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 27



Sculptures de visées : viseur 5. Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 28



Sculptures de visées : viseur 1 visant le « reflet ». Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 29



Sculptures de visées : viseur en situation. Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

Figure 30



Sculptures de visées : viseur 3. Parc de la Villette, Paris.
Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

- 20 Une de ces *Sculptures de visées* a même la forme d'un arbre. Elle devient l'emblème de l'union de la ville et du territoire pour la pensée écologique (**fig. 31**). Chaque intervention, chaque installation, « dit » ici : « il se passe quelque chose ». L'œuvre d'art est alors événement ; en montrant une pensée cristallisée dans l'architecture, elle en désigne la part d'art.

Figure 31



Sculptures de visées : viseur 7. Parc de la Villette, Paris.

Phot. Jean-Max Albert, 1986. © Jean-Max Albert.

NOTES

1. - COHN, Danièle (dir.). *Sur l'origine de l'activité artistique. Konrad Fiedler*. Paris : Éditions Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2003, p. 9.

2. - *Ibid.*

3. - *Ibid.*

4. - VERY, Françoise. « Interaction binaire-multiple dans la conception architecturale ». *SCAN'07, Séminaire de conception architecturale numérique*, 2007.

5. - « I mercati della cultura, Françoise Very intervista Manfredo Tafuri/The culture markets, Françoise Very interviews Manfredo Tafuri ». *Il progetto storico di Manfredo Tafuri/The historical project of Manfredo Tafuri, Casabella*, n° 619-620, 1995, p. 36-45.

6. - COHN, Danièle. *Op. cit.*, p. 11 et *Ibid.*, p. 127.

7. - *Ibid.*, p. 17 : « La phrase si souvent citée de Klee tirée de sa *Confession créatrice* (1920), « l'artiste ne restitue pas le visible, il rend visible », est fiedlérienne de bout en bout, ... ».

8. - ALBERT, Jean-Max. *L'espace de profil. Space in profile*. Paris : Éditions de la Villette, coll. « Penser l'espace », 1993, p. 124.

9. - Dans la préface du livre d'ALBERT, Jean-Max. *L'espace de profil. Space in profile. Op. cit.*, p. 9, je donne une interprétation de son titre *L'espace de profil* qui insiste sur l'importance de la géométrie pour Albert : « dans l'ultime paragraphe de *L'origine de la perspective* Hubert Damisch

note que “Merleau-Ponty prêtait à Berkeley l’argument suivant, ce qu’on nomme profondeur n’aurait de sens que pour un spectateur qui la considérerait latéralement et pour ainsi dire de profil”, ce qu’a aussi relevé Jean-Max Albert se souvenant des bonds latéraux qu’il faisait dans son enfance pour tenter de voir sa vue. »

10. - ALBERT, Jean-Max. *Tuteurs fabuleux*. Paris : Éditions Speed, 1978.

11. - Vicenza. 4 x 4 x 4 mètres, 1977, *Ibid.*, p. 67-75 et *Id. L’espace de profil. Space in profile. Op. cit.*, p. 21.

12. - Jouy-en-Josas, Yvelines.

13. - *Ibid.*, p. 126.

14. - O’BRYAN, Mark, FARRIS JACKSON, Melody. « Our Intimate Trespass: Documenting the Miller House ». Dans GANNON, Todd (éd.). *Et in Suburbia Ego. José Oubrierie’s Miller House*. Columbus (Ohio): Wexner Center for the Arts, 2013, p. 105.

15. - FRAMTON, Kenneth. « Miller House ». Dans GANNON, Todd (éd.). *Op. cit.*, p. 17.

16. - PRADEL, Jean-Louis. « Les monuments de treillage de Jean-Max Albert ». *Opus*, n° 65, 1978.

17. - ALBERT, Jean-Max. *L’espace de profil. Space in profile. Op. cit.*, p. 44.

18. - *Ibid.*

19. - PAVIOL, Sophie. « Le parc de la Villette, Bernard Tschumi, une architecture en mouvement ». Dans SIMOND, Clotilde, avec la collaboration de PAVIOL, Sophie. *Cinéma et architecture, la relève de l’art*. Lyon : Aléas, 2009, p. 199-200.

RÉSUMÉS

L’architecture – les édifices et l’espace qu’ils inventent – cristallise une pensée particulière qui va de la conception à la réalisation. Or, souvent, l’usage des bâtiments donne une perception essentiellement fonctionnelle de l’architecture ; il en masque la pensée et ce qu’elle inscrit dans la matière et l’espace. Cet article invite à envisager la « pensée » et non la « beauté », pour tenter de suivre l’exemple de Konrad Fiedler (1841-1895) dans son questionnement pionnier sur les buts de l’art, aussi formulés de façon percutante par Paul Klee dans sa *Confession créatrice* (1920) quand il affirme que « l’art ne restitue pas le visible, mais rend visible ». Six interventions de Jean-Max Albert (né en 1942), sculpteur, peintre mais aussi musicien et écrivain, et une installation de Sara Holt (née en 1946), sculpteur, peintre, photographe et céramiste – *Autumn in Peking* (1987), *Planches* (1989), *Ligeti* (1993), *Rayon* (1986), *Lumen poème* (1984), *Sculptures de visées* (1986) – font résonner, chacune à leur manière, un trait de la pensée des architectes qui sont à l’origine des architectures et espaces que les artistes investissent et qui sont aussi différents que Joseph-Antoine Froelicher (1790-1866), Irving Gill (1870-1936), Cuno Brullmann (né en 1945) et Arnaud Fougeras Lavergnolle (né en 1943), José Oubrierie (né en 1932) ou Bernard Tschumi (né en 1944).

Architecture – the buildings and the spaces they invent – crystallise a particular chain of thought from conception to realisation. But the thought inscribed in mater and space is masked by the building’s functionalities. To pursue the postulate of Konrad Fiedler, (1841-1895), a pioneering art theoretician, the aim of art is a question of ‘thought’ and not of ‘beauty’, an idea also formulated Paul Klee in the *Creative Confession* (1920): ‘Art does not reproduce the visible, it makes visible’. *Autumn in Peking* (1987), *Planches* (1989), *Ligeti* (1993), *Rayon* (1986), *Lumen poème* (1984), *Sculptures de visées* (1986): six interventions of Jean-Max Albert (born in 1942), sculptor, painter, musician and writer, and one installation by Sara Holt (born in 1946), sculptor, painter,

photographer and ceramist, reflect an aspect of the thought of architects as different as Joseph-Antoine Froelicher (1790-1866), Irving Gill (1870-1936), Cuno Brullmann (born in 1945) and Arnaud Fougeras Lavergnolle (born in 1943), José Oubrière (born in 1932) or Bernard Tschumi (born in 1944).

INDEX

Mots-clés : sculptures environnementales, œuvre d'art spécifique au site, architecture

Keywords : environmental sculptures, site specific art, architecture

AUTEUR

FRANÇOISE VERY

Professeur TPCAUS ENSA Grenoble, chercheur-associé au laboratoire Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture, édifices-villes-territoires (MHAevt) francoise.very@grenoble.archi.fr