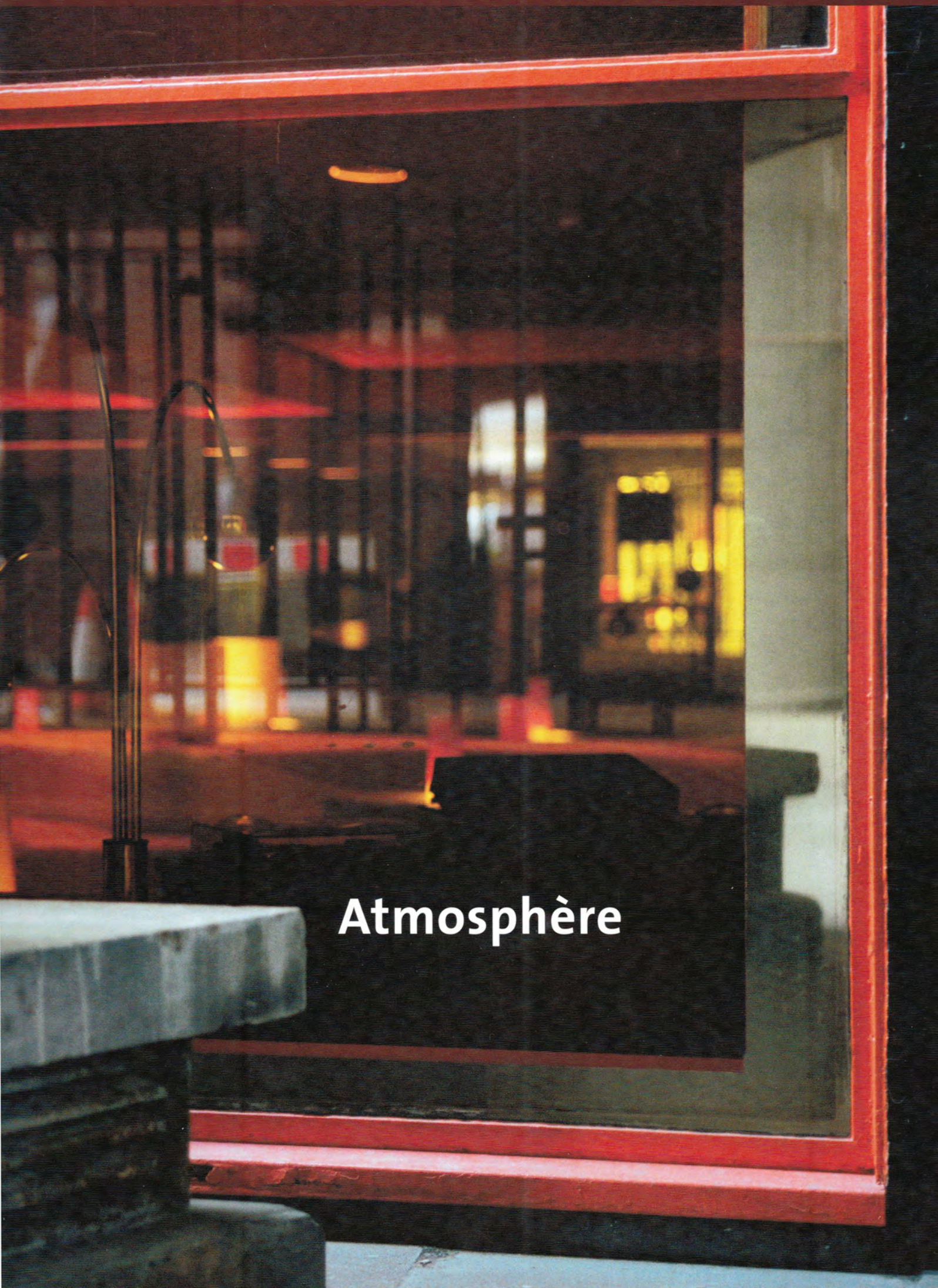
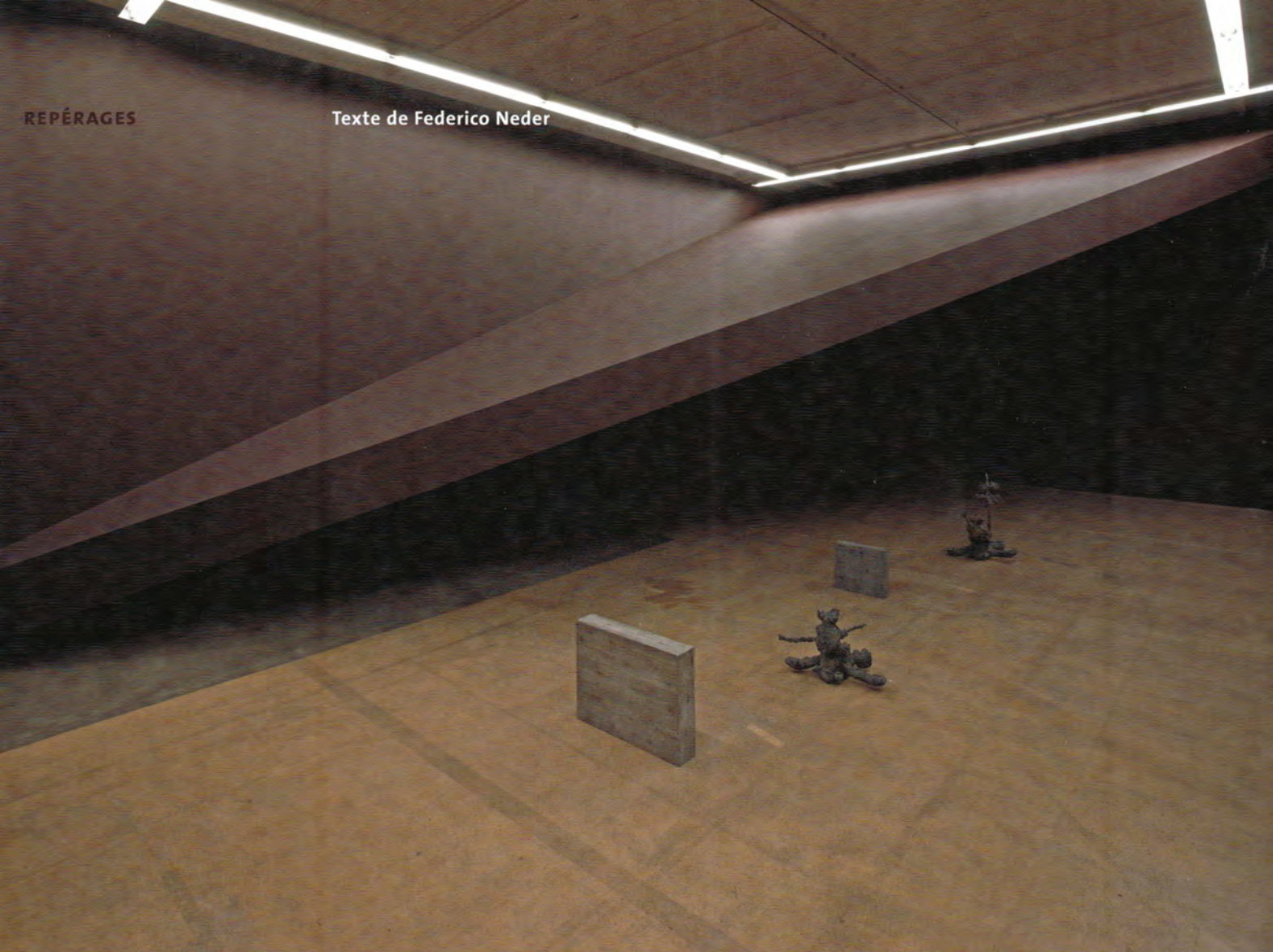




Atmosphère



Caléidoscope sans miroirs

Installation au Mamco de Genève.

Pierre Vadi, artiste, et Christian Dupraz, architecte

EN PREMIER LIEU, IL Y A LA COULEUR. Une couleur profonde, unique et unificatrice. Une couleur qui couvre la totalité de l'espace, qui traverse les différentes pièces et maintient ensemble des objets hétérogènes. Des chaînes suspendues au plafond, des barres tubulaires disposées comme de fines colonnes, des serpents métalliques, des étoiles en cristal, des bulles en plexiglas et des planches d'acrylique déformées par la chaleur. La couleur met en résonance tous ces éléments et propose au visiteur une histoire ouverte, susceptible d'être com-

plétée par le vécu de chacun. Car à bien y regarder, ce violet intense ne constitue que le fond d'une scène qui se rejoue à chaque visite. Projetés contre cette couleur – ou noyés dans son intensité – objets et sujets sont mis au même niveau pour construire, ensemble, un tableau changeant. Dans un espace fractionné et hétérogène, la couleur impose, d'un seul geste, une continuité au récit.

Puis vient le parcours. Un parcours tracé de l'intérieur même de ces pièces – constitué à la base de salles anodines, d'hauteur constante – mises en tension

grâce à des resserrements, des zones d'ombre, des percements des murs qui les délimitent, des ouvertures et des plans inclinés qui écrasent les proportions de l'espace. Le visiteur erre dans un labyrinthe composé de quelques parois disloquées, comme s'il se trouvait à l'intérieur d'une immense sculpture dont on peine à saisir la totalité. Moments d'arrêt, moments de tension, volte-face, retour au point de départ, la rugosité de cette construction monochrome aux arêtes vives, force les passants à traverser ces lieux convenus d'une façon inattendue.

Entre continuité et rugosité, entre couleur homogène envahissante et série de plans qui la désarticulent, Christian Dupraz construit le lieu dans lequel l'artiste Pierre Vadi étale ses objets. Ensemble, ils nous livrent le matériau brut d'une histoire sans début ni fin, une histoire qui se rejoue à chaque visite. Au quatrième étage du Musée d'art moderne et contemporain de Genève, pendant trois mois, ces quelques salles blanches sans fenêtres – disposées autour d'un passage plus étroit – sont transformées en une séquence d'espaces noués entre eux. L'ancienne balade paisible à l'intérieur de ces salles en enfilade, fait place à un parcours nerveux, provoqué par le rétrécissement des ouvertures et la dilatation des volumes qu'elles connectent. À l'aide d'une série de plans juxtaposés recouverts d'un violet profond, l'artiste plasticien et l'architecte installent une sorte de machinerie creuse que l'on perçoit de l'intérieur.

Continuité spatiale

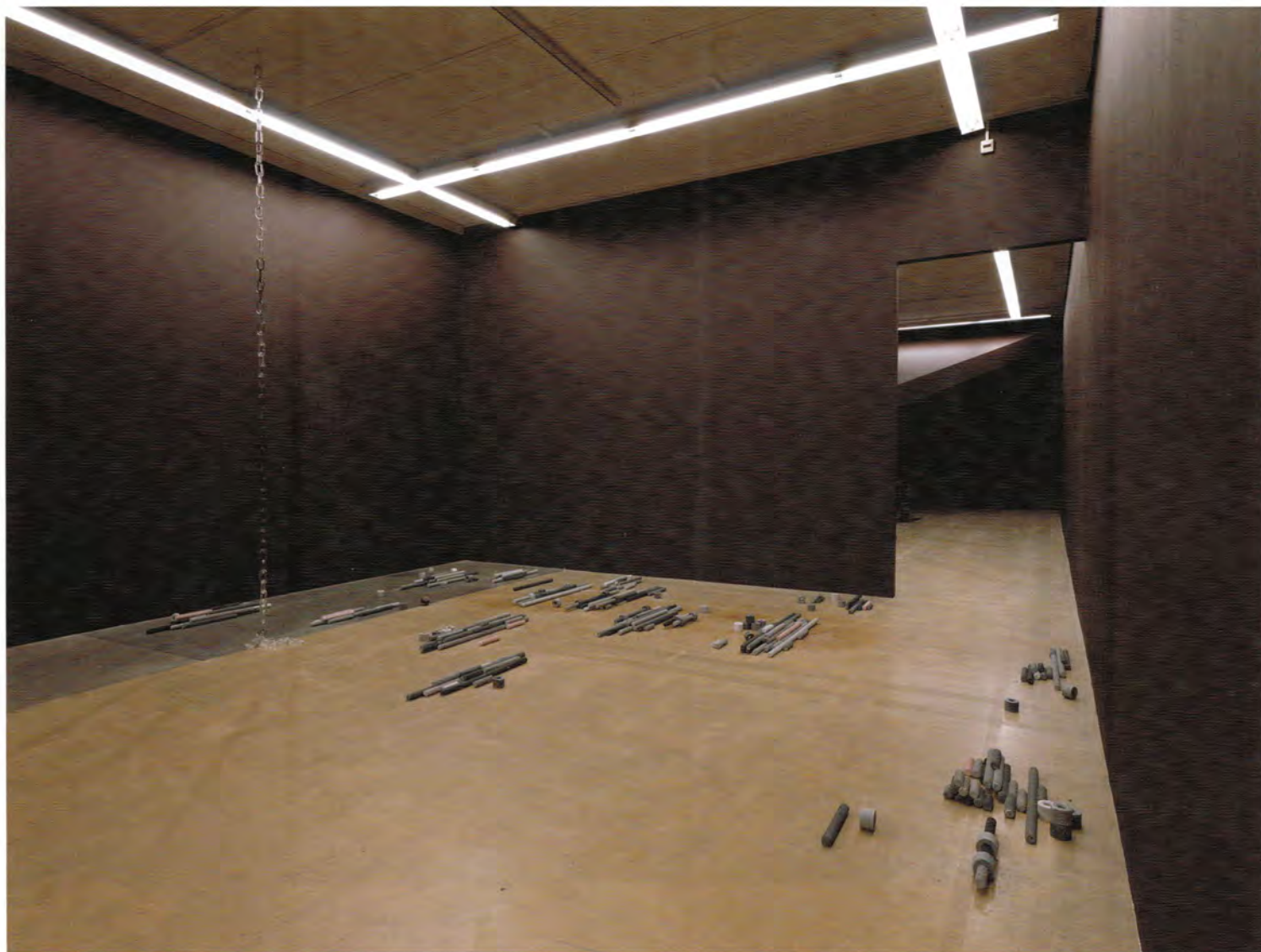
« Je veux que vous m'aidiez. Me donneriez-vous votre avis sur l'aménagement de ces salles en galerie d'art ? Puis-je vous montrer ce lieu et aussi ma collection pour que vous ayez une idée plus claire de ce dont j'ai besoin ? Je vous serais très reconnaissante si vous me téléphoriez au plus vite¹. » Frederick Kiesler saute sur l'occasion. Peggy Guggenheim vient de louer un espace au sixième étage d'un bâtiment d'ateliers de la 57^e rue de Manhattan et lui écrit, le 26 février 1942, une brève missive pour solliciter ses services. Après quinze ans de travail intense à New York, le scénographe viennois réussit à se faire une place dans le milieu select des artistes autoproclamés « en exil ». Ses décors de théâtre, ses scénographies d'opéra, les vitrines de Saks Fifth Avenue qu'il a aménagées pendant plus de deux ans ainsi que les prototypes de maisons modulaires, avaient fait de Kiesler un expert en matière de conception spatiale. Sans compter que pendant son séjour américain, il avait exposé ses projets au MoMA, était devenu maître de conférences à l'Université de Columbia, collaborait comme critique à la revue *Architectural Record* et avait obtenu sa licence d'architecte de l'État de New York². Pourtant la commande de Peggy Guggenheim a une valeur particulière et marque d'ailleurs un point culminant dans la carrière de Kiesler.



C'est pour lui une occasion de mettre ses idées à l'épreuve concernant l'expérience artistique et sa conception d'un environnement total. Deux grandes salles d'exposition de 90 mètres carrés et quelques pièces plus petites aménagées en bureaux et entrepôts furent investies par Kiesler, lequel s'échine, comme l'attestent ses premiers croquis, à déployer dans l'espace des lignes courbes, essayant de relier les différentes pièces entre elles, en effaçant l'orthogonalité de l'architecture existante. Il pose ainsi – dans un élan d'ingénuité – le geste premier qui devait introduire le facteur continuité dans un plan compassé et régulier de rectangles adossés les uns aux autres. Très vite, ces lignes se transforment en cloisons ondulantes et parois concaves, en surfaces de tissu ou de bois lamellé-collé, de la même texture que le sol. Le projet est complété par quelques dispositifs astucieux conçus pour exposer la collection de Peggy

de façon à apprécier ses tableaux et sculptures depuis des points d'observation novateurs ou sur des supports insolites : sièges très bas aux formes arrondies, bras articulés et tréteaux pour accrocher les peintures, socles en bois pivotants, niches, percements des parois et plateaux suspendus depuis le plafond ou accrochés au sol. À la galerie *Art of This Century*, Frederick Kiesler transforme la simple observation de l'objet artistique en une sorte de rituel dans lequel peinture, sculpture et architecture fusionnent dans une même création. Ou plutôt : l'architecture « vient chercher » ses occupants pour les englober dans une expérience complexe. Même si cette installation ne devait durer que quelques années, l'obsession de Kiesler pour les effets de continuité et d'enveloppement reste présente dans son travail ultérieur. On la retrouve également dans ses théories sur la co-réalité, dans ses projets pour la *Salle des*

superstitions (Paris, 1947) et pour l'exposition *Blood Flames* (New York, 1947), ainsi que dans ses galaxies, ses totems et, *of course*, dans sa *Endless House*³, la maison sans fin qu'il redessinera sans cesse jusqu'à la fin de sa carrière. **Rugosité intérieure** « Ça ne me plaît pas : je n'aime pas *détailler*. L'architecture doit être bestiale, incomprise. Rude !... Rugueuse : elle doit vous faire mal quand vous vous y frottez !⁴ ». Vingt-cinq ans après le démontage de *Art of This Century*, à quelques mètres du Palazzo Venier dei Leoni – résidence face au Grand Canal où Peggy Guggenheim transfère sa collection – Claude Parent construit le Pavillon Français pour la Biennale de Venise. À l'aide d'une série de rampes et de plans inclinés qui occupent la totalité de l'espace, l'instigateur de la vie « à l'oblique »⁵ fait éclater la géométrie des salles d'exposition. Les visiteurs se



baladent sur des surfaces pliées, dans un exercice à la fois ludique et laborieux : certains vont s'asseoir ou s'allonger, d'autres vont s'amuser à rouler sur eux-mêmes jusqu'à tomber au fond de la pièce. C'est l'architecture dans son ensemble qui se trouve bouleversée. Finies les références s'adressant au poids des choses, à la verticalité, à la descente des charges et à la quiétude de l'horizon : visiter ces pièces c'est plonger dans un environnement sans repères. Le déplacement horizontal est ici décomposé en d'innombrables vecteurs.

Pourtant cette construction faite de planches en bois présentée à la 35^e Biennale (1970) n'est pas un accident de création. Bien au contraire, elle s'inscrit dans une formulation théorique plus large à travers son texte *La fonction oblique* que Parent est en

train d'échafauder, et à travers sa collaboration avec Paul Virilio pendant les années 1960⁶ et son étude sur l'utilisation des pentes dans l'architecture et dans les villes. Ses phrases percutantes et ses croquis élémentaires, illustrant des personnages placés sur des lignes pentues, contribuent à magnifier sa vision d'un nouveau mode de construire ou, mieux, d'habiter⁷. Dans les villas que Parent imagine à cette époque – Drusch à Versailles (1962), Mariotti à Saint-Germain (1966) – et dans l'appartement Bellaguet qu'il transforme à Neuilly, les sols se soulèvent et les plafonds descendent pour venir intégrer le mobilier ou l'éclairage, pour séparer les pièces et en même temps les relier, ainsi que pour baliser les différentes zones de la maison. Aucun plancher n'est droit. Pas de couloirs non plus, mais des « circulations habi-

tables ». Pas de décors, mais des « surfaces utiles » qui, au lieu de s'interposer entre l'homme et son mouvement, l'invitent à découvrir des nouvelles fonctions⁸. Claude Parent fait alors référence à une nouvelle topographie faite d'« espaces pincés », d'« espaces écartés », d'« espaces plongeants », ou encore d'« espaces ascendants »⁹ ; il nous parle de la dynamique introduite dans le quotidien, ou, plus prosaïquement, du mouvement perpétuel. À Venise, il propose au visiteur de l'exposition de la biennale une expérience plus complète dans laquelle la vision n'est plus l'élément informatif essentiel. La rugosité de cette construction faite de plis et de replis lui est le véritable agent de l'expérience. Son architecture aspire les visiteurs, les secoue, les renvoie d'une pièce à l'autre et les pousse, finalement, vers la sortie.

Instabilité latente

L'installation de Pierre Vadi et de Christian Dupraz au Mamco de Genève pourrait se situer quelque part entre la continuité des montages kieselériens et la rugosité revendiquée par Parent. Peintes sagement d'une couleur homogène mais déboîtées implacablement de leur géométrie habituelle, ces salles sont le contenant d'un environnement qui nous interpelle à chaque passage. À l'aide de quelques parois disposées diagonalement, de niches creusées dans l'épaisseur des cloisons et d'ouvertures pratiquées dans des zones stratégiques, l'enclos devient lieu de circulation et le parcours se transforme en espace de contemplation. Les petits personnages en résine regardent les visiteurs qui se reflètent sur des surfaces en acrylique. Les serpents attendent dans leur nid

1 Lettre du 26 février 1942 de P.Guggenheim à F.Kiesler, transcrit : Susan Davidson et Philip Rylands, éd., *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, catalogue de l'exposition « Peggy and Kiesler: The Collector and the Visionary », (Peggy Guggenheim Collection, Venise, octobre 2003-janvier 2004), Guggenheim Museum Publications, New York, 2004, p. 173 (trad. libre).
2 *Frederick Kiesler. Artiste-architecte*, catalogue de l'exposition homonyme (Centre Georges Pompidou, Paris juillet-octobre 1996), Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996, p.255.

3 *Frederick Kiesler, Inside the Endless House*, Simon and Schuster, New York 1964, pp.412-13.
4 Claude Parent, en dialogue avec Bruno Vayssière le 4 juillet 1991 dans *Cycle de conférences « Architectes repères, repères d'architectures 1950-1975 »*, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Paris 1998, p.55.
5 Voir Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, 1970 (rééd. Jean-Michel Place édition, Paris 2004).
6 Voir Pamela Johnston, éd., *The Fonction of the Oblique. The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, AA Documents 3, The Architectural Association, Londres 1996.

7 En faisant référence à ses projets de maisons, Parent rappelle une conversation avec un de ses clients : « Si vous pensez que cette maison va tomber, cela veut dire que j'ai bien rempli mon rôle d'architecte » Claude Parent s'exprimant dans le cycle de conférences « Architectes repères, repères d'architectures 1950-1975 », op. cit., p.48
8 Michel Ragon, *Claude Parent. Monographie critique d'un architecte*, BORDAS, Paris 1982, pp.84-85.
9 Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, op. cit., p.39.

scintillant l'arrivée d'une nouvelle proie. Un buffet expose des sphères transparentes flottant sur du sable blanc...

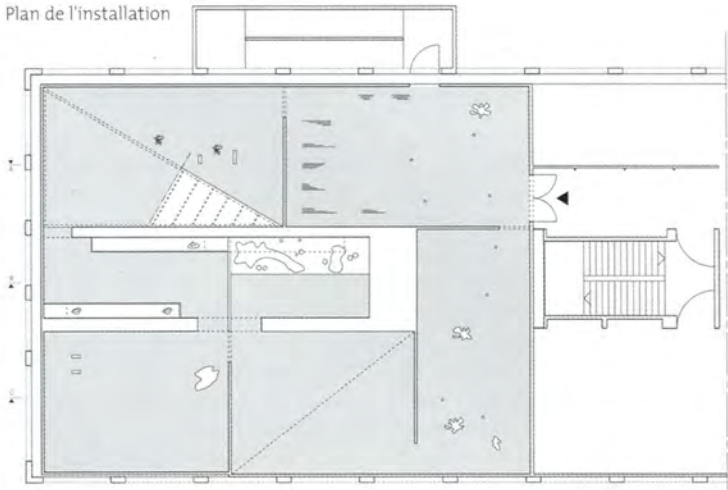
Lorsque ce jeu de va-et-vient commence, il nous est impossible d'échapper aux menaces des personnages énigmatiques qui jalonnent notre balade. Ainsi disposées dans le musée, ces sculptures construisent une architecture d'une échelle différente, de proportions inattendues alors que l'architecture devient, elle, sculpture. Sommes-nous dans une maquette grandeur nature ? La question mérite d'être posée car, précisément, c'est autour d'une maquette qu'est né à l'origine cet exercice: ciseaux, carton et colle ont remplacé les images de synthèse. En trois séances de travail l'artiste et l'architecte, créent un dispositif à échelle réduite, transférable rapidement dans une maquette en bois peint. Un nouveau relief émerge des murs et des plafonds du musée.

Arrivés au quatrième étage du Mamco, les visiteurs se font prendre en otage par l'installation de Vadi et Dupraz. La géométrie crispée de cet assemblage s'oppose à la simplicité d'un supposé chemin linéaire, alors que la couleur profonde engloutit les passants et les projette contre des objets scintillants et translucides. Tel un caléidoscope dépourvu de miroirs, cette architecture nous propose une expérience spatiale complexe qui nous accompagne bien au-delà de ses propres frontières. 👍

☒ **EXPOSITION DE PIERRE VADI**
« SCALPS ET CHRISTIAN DUPRAZ ».
CYCLE ROLYWHOLYOVER.
MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE GENÈVE
ADRESSE 10, rue des Vieux-Grenadiers, Genève
PROJET Pierre Vadi, artiste et Christian Dupraz, architecte
COLLABORATEUR Gregory Goumaz
RÉALISATION Mamco
SURFACE 300 m²
EXPOSITION du 25 février au 24 mai 09



Plan de l'installation



Coupes

