



Exposition *La forme libre, Années 1950*, Centre Pompidou, 22 mai - 26 août 1996

OLIVIER CINQUALBRE

# Architecture-Sculpture

## Chronique d'un concept aux lignes souples



Frank Lloyd Wright, *Musée Solomon R. Guggenheim*, New York, 1943-1959



Marcel Breuer et Hamilton Smith, *Whitney Museum*, New York, 1966



André Bloc, *Texture*, 1959

En 2004, la fondation Beyeler invite ses visiteurs à une exposition intitulée *Archisculpture*. S'il n'y avait eu à l'hiver 1997, lors de l'inauguration du bâtiment, une présentation du travail de son auteur, Renzo Piano, c'est par cette thématique réunissant deux disciplines appartenant aux Beaux-arts que l'architecture s'y trouverait présente pour la première fois. Sans doute, cette proposition du commissaire, Markus Bröderlin, s'inscrit-elle dans l'évolution qui, au tournant du siècle, tend à voir différents univers de la création se rapprocher : le design et la mode, l'art contemporain et l'architecture. Sans doute faut-il également voir l'intérêt naissant des musées pour l'architecture à l'heure de la profusion de bâtiments destinés à l'art et, en parallèle, de l'importance croissante de l'image qui est attendue de leur architecture. À cet égard, il n'est que de citer la réalisation du Guggenheim Museum Bilbao par Frank O. Gehry achevé en octobre 1997 pour user de la référence absolue. Et c'est dès lors sans surprise que l'on découvre l'institution de Bilbao associée à la fondation Beyeler pour cette manifestation, et que l'on comprend l'origine d'un sujet qui se réfère davantage à l'esthétique de la première qu'à celui de la seconde. Car si l'architecture de l'antenne américaine en terre basque est reconnue désormais comme un élément décisif de la réussite de l'opération, la fleur de métal de Gehry est, elle, aujourd'hui érigée en icône de l'architecture-sculpture.

Le regard auquel appelle cette exposition sur un « dialogue entre l'architecture et la sculpture depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui est, alors même qu'il se place à l'aune de l'œuvre de Gehry, brouillé par l'absence de considération d'un courant architectural du XX<sup>e</sup> siècle, certes marginal en regard de l'histoire de l'architecture et spécifiquement français, mais ici au cœur du sujet, l'architecture-sculpture. Le paradoxe est d'autant plus grand que nombre d'œuvres de ses représentants sont convoquées.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement moderne et son avatar, le style international, suscitent de nouvelles attitudes chez les architectes qui critiquent, tentent de renouveler, de faire évoluer la doctrine des fondateurs, voire prennent leurs distances avec une tendance architecturale qui, si elle n'est hégémonique sur le terrain de la construction, est dominante dans les débats. Les expériences sont diverses, singulières ou vécues collectivement, marquées par un renouveau générationnel, cantonnées à des territoires précis ou diffuses, théorisées ou plus simplement apportées en contribution. Il est intéressant de noter que la plupart des prises de position se font tout en se revendiquant du mouvement moderne, en travaillant – de l'intérieur – à sa nécessaire évolution. Il peut y avoir une véritable contestation, qui plus est, une démarcation complète ; l'adhésion à la modernité n'est pas encore rejetée.



Frederick Kiesler, *Endless House*, maquette, 1950, coll. MoMA, New York



Eero Saarinen, *Terminal TWA de l'aéroport Kennedy*, New York, 1961



Le Corbusier et Iannis Xenakis, *Le Poème électronique*, Exposition universelle de Bruxelles, 1958



Mathias Goeritz et Luis Barragan, *Les tours de Mexico*, 1957-1958

C'est peu ou prou le cas des architectes qui nous intéressent, identifiés comme sensibles à la dimension plastique de l'architecture, quelque peu oubliée par les tenants du mouvement moderne. Et si de rares critiques repèrent leurs réalisations, les relient entre elles au point de les faire apparaître comme une tendance, les qualifient d'architecture-sculpture, ils le font en portant un regard sur l'architecture contemporaine, celle en train de se faire.

Le premier à marquer un intérêt pour cette production, à la nommer et à la constituer en un ensemble est Michel Ragon. Dans l'ouvrage « Prospective et futurologie », troisième volume de son *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, publié en 1978, il revendique la paternité du terme et d'avoir été le premier à œuvrer à sa reconnaissance. En 1963, il aborde ce thème dans son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?*. La même année, dans le cadre de la 3<sup>e</sup> Biennale de Paris, Ragon organise (avec Tony Spiteris) une exposition à la galerie Anderson-Mayer de « Sculptures architecturales et architectures sculptures ». Il y réunit architectes et sculpteurs, au nombre de vingt-cinq, représentants dix pays. On y découvre aussi bien Oscar Niemeyer, Andrault et Parat, Claude Parent, Ionel Schein, Paul Maymont que Pierre Székely, Étienne-Martin, Nicolas Schöffer, Marino di Teana, André Bloc. Mais derrière le rapprochement établi entre les apports de chacun, l'intention de Ragon est explicite : en appeler aux sculpteurs pour faire évoluer l'architecture. Le communiqué de presse de l'exposition le formule ainsi : les sculpteurs pourront « ainsi contribuer à rompre la monotonie de trop de bâtiments modernes en inventant des formes lyriques. [...] c'est l'architecte qui, par la suite, rend la sculpture fonctionnelle. Des architectes historiques ont également été invités : Antonio Gaudi, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright. De même, dans son *Histoire*, Ragon évoque Hermann Finsterlin et Frederick Kiesler pour mieux ancrer sa thèse et ainsi légitimer ce concept par une antériorité à sa propre démarche de critique. Il en appelle également à Le Corbusier dont

la chapelle de Ronchamp a « donné à ce tournant dans l'histoire de l'architecture le choc spectaculaire nécessaire » – Le Corbusier qu'il met à contribution par une citation qui mêle le constat désabusé de l'architecte sur la production de ses collègues et la proposition du plasticien qu'il est par ailleurs d'un possible recours aux sculpteurs pour améliorer l'expression architecturale.

Michel Ragon met donc en avant les sculpteurs et, à l'exception de Mathias Goeritz et de son musée El Eco à Mexico, ne peut illustrer ses propos de quelconques réalisations. Une figure cependant se détache, celle de l'artiste Pierre Székely qui compte à son actif un certain nombre d'édifices et dont deux sont des équipements de bonne taille. Cette capacité à répondre à des commandes et à les faire aboutir est sans aucun doute à mettre au crédit de collaborations avec des architectes, Claude Guislain, Henri Mouette. À voir les maquettes des bâtiments façonnées par Székely, on constate que si la facture est celle du sculpteur (emploi de terre glaise ou de pierre recomposée) l'architecture est d'emblée présente, dans les proportions des volumes, dans l'organisation des espaces, dans les formes adoptées. On pressent tout à la fois un déplacement dans la pratique chez Székely (échelle, constructibilité, habilité...) et un travail harmonieux dès l'origine avec l'architecte ; on aurait ainsi du mal à imaginer la simple concrétisation par ce dernier de l'épure du premier. Au milieu des années 1970, Székely n'aura pas l'occasion de poursuivre ses expériences, Guislain s'essayera à l'habitat participatif et Mouette se tournera vers l'architecture solaire. Pour rendre au mieux les lignes courbes qu'ils projettent, Székely et ses associés ont recours au béton projeté, technique constructive que développent d'autres architectes et qui les rangent par là même parmi les protagonistes de l'architecture-sculpture. Jacques Couëlle et le village de Castellaras-le-Neuf, Daniel Grataloup et la villa d'Asnières, Antti Lovag et la maison de Tourettes-sur-Loup sont présentés à, ce titre par Ragon ; Jean-Louis Chanéac, Pascal et Claude Häusermann plus loin à



Jacques Couëlle, Sculpture-Habitacle n° 3, Castellaras-le-Neuf, 1962-63



Daniel Grataloup, Villa d'Asnières, Suisse, 1972



Exposition 50 ans d'Architecture-Sculpture. Quel habitat demain ?, Halle aux grains, Blois, 1987

propos de « l'habitat évolutif ». Tous ont une formation d'architecte (Antti Lovag, d'architecte naval), tous ont une pratique d'architecte.

Outre l'iconographie réunie auprès des architectes avec l'aide de Jean-François Esnault, Michel Ragon puise dans les reportages photographiques de Véra Cardot et de Pierre Joly. Le critique et les photographes se trouvent associés à partir de 1962 dans les pages du *Jardin des Arts*. Le premier article s'intitule « Le sculpteur dans la cité », le dernier, fin 1966, « Où vivent les architectes modernes ? », entre les deux, une dizaine de livraisons. Véra Cardot a une activité de sculpteur, Pierre Joly de critique, et quand leurs photographies ne correspondent pas à une commande d'un artiste ou d'une agence d'architecture, elles accompagnent les articles que signe Pierre Joly dans différents titres, au premier rang desquels *Les Lettres françaises*, *Le Jardin des Arts*, *Aujourd'hui*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *L'Œil*. Pierre Joly démarre sa carrière de critique en se consacrant à l'actualité de l'art, aux visites d'atelier, aux portraits d'artistes. De 1957 à 1962, il couvre la scène parisienne. Le premier signe d'intérêt pour l'architecture – à travers un de ses écrits – est donné par l'article qu'il consacre, en 1961, au nouveau musée du Havre (signé Guy Lagneau, Michel Weill, Jean Dimitrievic et Raymond Audigier). À la fois, musée de la Reconstruction et premier musée-maison de la Culture, l'édifice a en effet de quoi attirer Pierre Joly par la rencontre induite entre l'art et le bâti – du *Signal*, sculpture monumentale de Henri-Georges Adam, à la toiture pare-soleil en aluminium de Jean Prouvé.

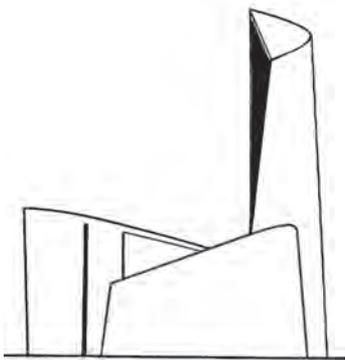
Cet attrait pour l'architecture ne se démentira pas : elle prend désormais le pas sur l'art dans les articles et les reportages photographiques et se concrétise par l'enseignement de l'histoire de l'architecture qu'il délivre à l'Unité Pédagogique d'Architecture n° 6. En juillet 1964, Pierre Joly débute sa collaboration avec *L'Architecture d'aujourd'hui* précisément par un article sur les « Architectures de sculpteurs ». Il voit dans ce phénomène l'évolution de la sculpture moderne qui « a

mis beaucoup de temps à se déprendre de la femme nue », « une critique, non sans quelque naïveté parfois, de l'architecture fonctionnaliste », une revanche des sculpteurs sur les peintres dont le géométrisme servait l'architecture rationaliste. Il défend le retour en force de l'imaginaire et de l'irrationnel face aux anathèmes de maniérisme et de baroque que provoquent ces tentatives. Très vite, Pierre Joly va investir le champ de l'architecture et n'aura de cesse de faire reconnaître aux côtés de grandes figures tels Le Corbusier, Neutra, Breuer, Prouvé, des architectes en marge, parmi lesquels Émile Aillaud, Jean Renaudie, Guy Rottier, Vladimir Kalouguine et auxquels s'ajoutent des tenants de l'architecture-sculpture, Pierre Székely, Antti Lovag, Pascal Häusermann.

Pierre Joly conclut sa carrière de chroniqueur prolifique au milieu des années 1980. Aussi ne rend-il pas compte de l'exposition *50 ans d'Architecture-Sculpture – Quel habitat demain ?* qui se tient en avril 1987 à la Halle aux grains de Blois. À la différence des initiatives éditoriales de Michel Ragon et de Pierre Joly, cette manifestation résulte de l'implication directe des acteurs. Elle rassemble le ban et l'arrière-ban du mouvement, les vétérans comme les petits jeunes, les figures emblématiques comme les compagnons de route, les bâtisseurs comme les utopistes. Le mélange apparaît rétrospectivement quelque peu détonnant ; non pas tant par le rassemblement des divers protagonistes que par les auspices sous lesquels il se déroule. L'exposition parrainée par Jacques Couëlle, membre de l'Institut, est inaugurée par un « happening » d'Antti Lovag, son ancien collaborateur : la construction en une journée d'un arc de triomphe par la projection de ciment sur deux structures gonflables. Les conférences regroupent aussi bien la Fédération nationale du bâtiment et les ciments Lafarge que le groupe Arkologie étudiant « les émergences des influences de formes » en se défendant d'un quelconque ésotérisme, les grands représentants de l'industrie des sanitaires que les activistes de



André Bloc dans son habitacle, 1962



André Bloc et Claude Parent, *Projet d'église*, 1959



Alexandra Cot, *1% pour le CES de La Ciotat* de Claude Parent, 1984

l'association Homme et habitat. Mais l'opération de Blois est le chant du cygne de ce courant, à peine s'est-il un tant soit peu organisé.

En 1996, deux expositions abordent indirectement la question de l'architecture-sculpture et ont le mérite de mettre à l'honneur André Bloc. Le 22 mai, est inaugurée *La forme libre – années 50* dans la galerie du Musée national d'Art moderne, au Centre Pompidou. Il s'agit d'une expérience d'accrochage des collections suivant une thématique qui permet une présentation pluridisciplinaire dans la perspective de la réouverture du musée en 2000 et du déploiement de toutes ses collections, dont les plus jeunes, l'architecture et le design. Après *L'esprit rationaliste* (1994), thème choisi pour illustrer la synergie des différentes disciplines dans l'entre-deux-guerres, *la forme libre* est celui retenu pour son pouvoir fédérateur dans les années 1950. L'époque est à la recherche d'une synthèse des arts, mot d'ordre du groupe Espace réunissant artistes et architectes. C'est l'occasion, côté architecture, de présenter les œuvres en collection d'André Bruyère, d'Émile Aillaud, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, les constructions de Pierre Székely et d'accorder une place éminente à André Bloc, ingénieur centralien et artiste plasticien, directeur de *L'Architecture d'aujourd'hui* et principal animateur du groupe Espace. Une tapisserie et deux de ses sculptures, des maquettes de ses projets d'habitacles, de sa maison de Carboneras (1964) et d'un projet d'église en région parisienne mené avec Claude Parent (1959) témoignent tout à la fois de sa bonne représentation dans la collection et de l'importance du rôle qui lui est reconnu.

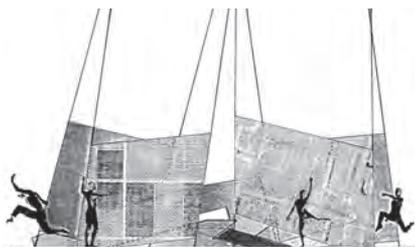
« Bloc », le nom claque comme un étendard, celui que le commissaire du Pavillon français, Frédéric Migayrou, donne à l'exposition qu'il réalise pour la VI<sup>e</sup> Mostra internationale d'architecture de Venise. Le sous-titre, « Le monolithe fracturé », introduit l'ambiguïté entre nom propre et mot commun. Il n'empêche : la figure tutélaire est posée, les filiations établies, d'André Bloc à Claude

Parent, son associé sur maints projets, de Claude Parent à Paul Virilio, son complice d'un temps, de Claude Parent à Jean Nouvel qui, jeune, travailla dans son agence. Quant aux générations suivantes, à elles de s'inscrire dans les perspectives ouvertes par les aînés ou d'en définir de nouvelles. À Venise, l'architecture-sculpture n'est pas nommée en tant que telle, alors que certains projets des jeunes architectes français pourraient s'en voir qualifiés, non dans leur poursuite d'un usage surabondant des courbes mais par l'attention nouvelle portée à la plasticité de leurs édifices. Monolithe, les architectures de Finn Geipel et Nicolas Michelin, de Pierre du Besset et Dominique Lyon, fracturé, celles d'Odile Decq et de Benoît Cornette, de Frédéric Borel. Le propos est tenu, réussissant à introduire dans une manifestation vouée à l'actualité la densité salutaire de références historiques.

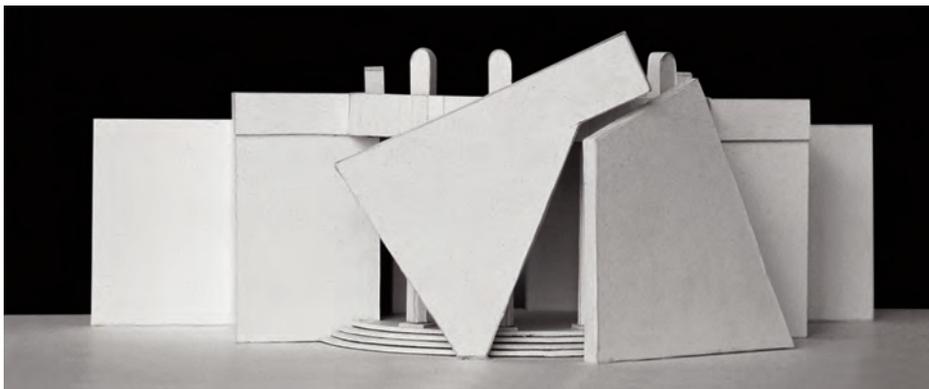
La place consacrée à André Bloc constitue un nouveau jalon dans le travail de reconnaissance de son parcours. Ingénieur, souvent présenté comme devenu, en 1930, le fondateur de *L'Architecture d'aujourd'hui* par les hasards du destin alors que son intérêt est manifeste pour l'architecture auparavant, notamment dans un article paru en 1928 dans *La Science et la Vie* sur la préfabrication. Sa culture architecturale va se faire auprès des architectes modernes que la revue accueille dans ses pages. La publication arrêtée à la guerre, Bloc s'adonne à la sculpture et poursuit jusqu'à sa disparition en 1966 une carrière d'artiste. À imaginer des sculptures habitables, les « habitacles » qu'il aura l'occasion de concrétiser dans sa propriété de Meudon, il était logique qu'il en vienne à s'essayer à l'architecture. Qu'il soit secondé par un architecte pour le permis de construire de sa maison ou qu'il collabore à part entière avec le jeune Claude Parent, Bloc fait pleinement œuvre d'architecte. Les maisons bâties ou les différents projets bénéficient naturellement de son apport de plasticien : décomposition et recomposition des volumes, emploi exacerbé de surfaces courbes



d'ECOi, *Dans l'ombre de Ledoux*, 1993



Odile Decq et Benoit Cornette, *Croquis pour la scénographie du pavillon français, Venise, 1996*



Claude Parent, *Façade du pavillon français de la VI<sup>e</sup> Mostra d'architecture de Venise*, maquette, 1996

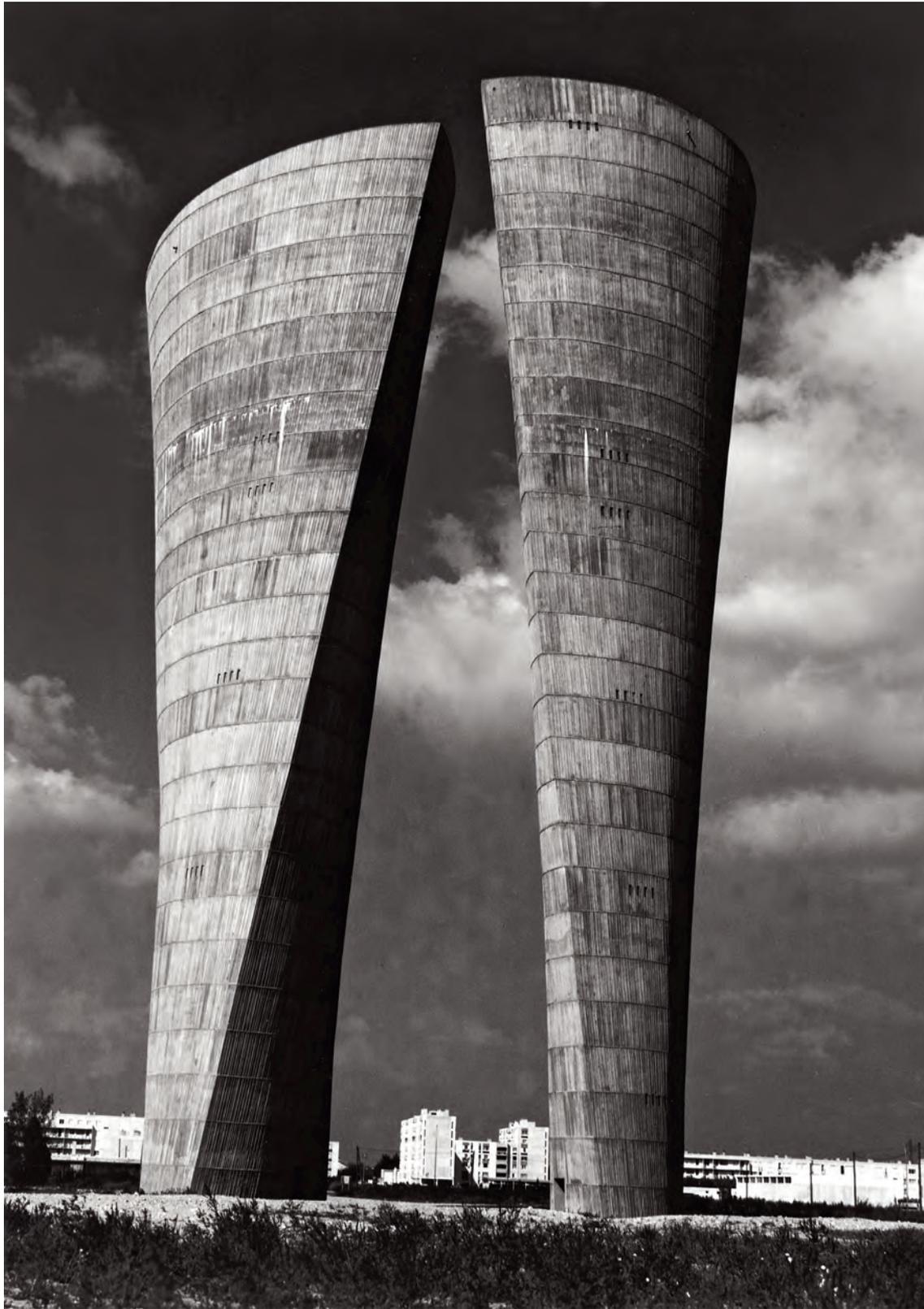
ou affirmation de formes géométriques élémentaires. Il n'en demeure pas moins que ses propositions n'en paraissent pas plus spécifiques ou sous influence de son art : elles sont tout simplement de grande qualité.

*La forme libre* et *Bloc, le monolithe fracturé* s'inscrivent, l'une et l'autre, dans le travail de constitution des collections d'architecture respectives du Centre Pompidou et du FRAC Centre. Divers représentants de ce courant viendront par la suite enrichir l'une ou l'autre, affirmant ici et là son importance et constituant de précieux gisements pour l'exposition de 2004 *Archisculpture* et son catalogue. Mais tout à leur opération de rapprochement purement formel entre œuvres de disciplines différentes, les auteurs négligent celui-là même engagé dans leur production par les architectes-sculpteurs et sculpteurs-architectes chers à Michel Ragon et à Pierre Joly. Dans ce télescopage généralisé, a-chronologique, qui use et abuse des vis-à-vis – ainsi de Brancusi mis à toutes les sauces : *la Colonne sans fin* confrontée à *la Tour sans fin* de Jean Nouvel ou *L'Oiseau dans l'espace* à la *Swiss Re* de Norman Foster, *la Muse endormie* associée aux cellules de Pascal Häusermann –, on demeure quelque peu perplexe quant à l'apport d'une telle entreprise, tant les conclusions sous-jacentes étaient attendues (à savoir que l'architecture comme toute autre production artistique est marquée par la pé-

riode historique et esthétique dans laquelle elle s'inscrit) et tant les questions fondamentales, la différence d'échelle et la finalité de l'usage qui distinguent les deux disciplines, sont évacuées.

Cependant, même si on peut regretter que le résultat ne soit pas à la hauteur des attentes, cette initiative aura eu le mérite – et il est peu partagé – de se saisir de l'architecture et de la proposer à un public encore peu habitué à la voir exposée dans les musées.

Quant aux constructions de nos héros de l'architecture-sculpture, au travail critique de Michel Ragon, à l'œuvre photographique de Véra Cardot et Pierre Joly, l'histoire saura leur rendre la place qui leur revient. Sur ce chemin, l'exposition d'Issoudun est une étape précieuse.



Château d'eau, Valence, 1970, Philolaos Sculpteur, André Gomis architecte

NOÉMIE GIARD

## Pierre Joly et Véra Cardot, l'Architecture-Sculpture au cœur de l'objectif



Logements de fonction pour EDF, Ivry-sur-Seine, Atelier de Montrouge, 1967



Villa Lombreuil, Pierre Székely, s.d.

Dans les années 1960, l'architecture-sculpture trouve en Pierre Joly et Véra Cardot des collaborateurs hors du commun qui sauront, par leurs photographies, saisir au mieux ses explorations. Leur œuvre foisonnante, fruit de leur regard décapant, accompagne en effet pendant plus de vingt-cinq ans l'architecture contemporaine sur les chemins de la recherche et de l'innovation. La pratique photographique originale qu'ils élaborent au fil de leurs reportages, nourrie de leurs relations intimes avec l'art contemporain et la sculpture, leur permet d'entretenir avec l'architecture-sculpture un dialogue privilégié, à la fois averti, enthousiaste et constructif, et d'en révéler, de manière très particulière, toutes les potentialités et la richesse.

Après des études à l'École normale supérieure et à l'École du Louvre, Pierre Joly (1925-1992) fait ses débuts en tant que critique d'art à la fin des années 1950 dans la revue *Les Lettres Françaises* où il tient notamment la rubrique « A travers les galeries ». Entre 1957 et 1960, il y propose de nombreux comptes rendus d'exposition et portraits d'artistes. Toutefois, rapidement, son intérêt se focalise sur l'architecture contemporaine. En 1961, celle-ci apparaît dans son travail avec un article sur le nouveau musée du Havre<sup>1</sup>. À partir de 1963, elle devient le sujet de prédilection de ses écrits<sup>2</sup>.

Mais surtout, il s'associe alors à Véra Cardot (1920-2003), devenue journaliste après des études d'histoire contemporaine à la Sorbonne, avec qui il partage un profond intérêt pour la photographie. Les débuts de leur collaboration se font sous le signe de l'architecture. Les photographies qu'ils réalisent ensemble à partir de cette époque accompagnent désormais les textes critiques de Pierre Joly publiés dans des revues telles que *Quadrum*, *Aujourd'hui*, *Le Jardin des Arts* et *L'Architecture d'aujourd'hui* puis, à partir de 1967, *L'Œil*. Loin de se réduire à de simples sources d'illustrations, leurs reportages vont rapidement constituer une production à part entière, objets de toute leur réflexion et témoins de leur posture particulière vis-à-vis de l'architecture, mais aussi de leur rapport particulier à la photographie.

Le fonds photographique qu'ils ont constitué au fil des ans, acquis dans son intégralité par le Centre Pompidou en 1996 et conservé à la Bibliothèque Kandinsky, permet de saisir la nature et la spécificité de cette pratique. La première chose qui frappe à l'approche du fonds est la quantité. Quantité des reportages réalisés : plus de 850 au total dont 819 rien que pour l'architecture, mais surtout quantité des photographies : 15 000 pour les arts plastiques et plus de 55 000 pour l'architecture.



Sculpture à Bagneux, Philolaos, s.d.



Immeuble d'habitation, bld Lannes, Paris XVI<sup>e</sup>, Jean Ginsberg, s.d.



Musée Aalborg, Alvar Aalto, 1966-1972

Le tout s'étalant sur vingt-cinq années d'activité, avec sans doute des périodes plus intenses que d'autres<sup>3</sup>. Cette quantité, loin d'être anecdotique, est bien le signe qu'une véritable passion anime le duo. Celle-ci est tournée de façon privilégiée vers l'architecture contemporaine. Plus de 300 architectes sont représentés dans le fonds, et avec eux tous les types de bâtiments qui s'affirment dans le paysage en mutation de ces années 1960-1980, qu'il s'agisse des opérations de logements collectifs, des équipements administratifs et scolaires ou encore des infrastructures touristiques. Ainsi, loin de se limiter à la région parisienne qu'ils habitent, ils parcourent l'ensemble du territoire français dans toute sa diversité : villes et campagnes, banlieues, villes nouvelles, sites industriels, stations balnéaires et de sports d'hiver. Certains de leurs reportages les mènent même à travers le monde, de Barcelone à Helsinki en passant par Berlin ou Chandigarh.

En véritables explorateurs, ils scrutent à travers l'objectif toute la production architecturale de leur temps. Privilégiant les recherches des architectes les plus novateurs, qu'ils soient reconnus ou non<sup>4</sup>, ils s'affirment surtout, au-delà de leur simple rôle d'observateurs, comme des « compagnons de route de la recherche architecturale »<sup>5</sup>. En effet, par la diffusion de leurs photographies ainsi que par les articles de Pierre Joly qui les accompagnent, ils œuvrent à la reconnaissance et à la valorisation de ces réalisations et s'engagent activement aux côtés de certaines expérimentations. Mais aussi, ils participent concrètement, par l'exercice de leur regard, à la réflexion architecturale de leur temps. L'analyse de leur pratique photographique met en effet en évidence une volonté de décrypter l'architecture et de la soumettre à leur jugement.

La première caractéristique de cette pratique est, on l'a vu, une sorte de boulimie, qui s'exprime à la fois dans le nombre de reportages, dans le nombre de

photographies, mais aussi dans le nombre d'architectes, de lieux et de types de bâtiments concernés. Les seuls articles écrits en parallèle par Pierre Joly ne suffisent pas à expliquer une telle activité. En effet, tous les reportages réalisés sont loin d'aboutir à une publication, et il est même peu probable qu'ils aient tous été réalisés dans ce but.<sup>6</sup> Plusieurs semblent bien répondre à d'autres motivations, parmi lesquelles se profilent une approche de collectionneurs et une logique d'inventaire<sup>7</sup>, mais aussi toute une réflexion sur l'exercice du regard critique.

Le nombre de photographies réalisées par reportage vient préciser cette lecture. En effet, quand plusieurs contiennent moins de 20 clichés, d'autres affichent des totaux de 500, 600 voire 900 vues<sup>8</sup>. Au-delà de ces quelques exceptions, ce qui retient l'attention est leur tendance à réaliser un grand nombre de photographies, souvent plus de 80<sup>9</sup>, pour chaque réalisation explorée. Pierre Joly et Véra Cardot donnent véritablement l'impression de dévorer l'architecture par la photographie.

Impression confirmée lorsque l'on s'immerge dans le contenu des reportages. Comme le soulignent Peggy Pocheux et Christine Sorin, leurs choix (angles de vues, cadrages, exposition, etc.) témoignent d'une parfaite maîtrise des questions architecturales<sup>10</sup>. Mais la multiplication des prises de vue, au-delà d'une recherche de la meilleure image, révèle aussi une tentative d'appréhender la construction sous tous ses aspects, de la saisir dans sa globalité, en la décomposant et en l'analysant grâce à l'objectif de l'appareil photo. Prenant le temps de découvrir, de vivre et d'expérimenter l'architecture, les photographes tournent autour du bâtiment, s'en rapprochent, s'en éloignent, prennent de la hauteur ou au contraire lèvent les yeux vers lui, pénètrent à l'intérieur et parcourent l'espace, jouent avec les ombres et la lumière, les matériaux et les volumes, alternent occasionnellement le noir et blanc, qu'ils privilégient d'une manière générale, avec la couleur.



Les Courtilières, Émile Aillaud, 1958-1964

Dans tous les reportages où cela est possible, le bâtiment est également photographié dans son environnement, mis en situation dans son contexte. De la même manière, l'homme (habitants, simples passants, enfants jouant avec l'objectif, ouvriers terminant le chantier) est présent et fait vivre l'architecture photographiée. Ce souci constant d'inscrire le bâtiment dans son site et de rappeler qu'il est avant tout un lieu de vie est essentiel dans la démarche de Pierre Joly et Véra Cardot. Il correspond à un refus permanent, évident dans leur œuvre, de magnifier l'architecture, et au contraire, à une recherche visant à rendre compte d'une expérimentation<sup>11</sup>.

Le reportage apparaît ainsi parfois comme un historique des déplacements des photographes dans le lieu, un récit de leur appréhension et de leur décryptage de l'architecture. C'est d'ailleurs ainsi qu'eux-mêmes présentent, à plusieurs reprises, l'enjeu de leur travail : « Si rapide que paraisse le travail du photographe, il laisse le temps de la réflexion, voire de la critique. Peu d'architectures médiocres ont résisté à l'examen clinique, à la sorte de radiographie à laquelle nous les soumettions le temps d'un reportage. En travaillant à le traduire en images, nous nous formions une opinion sur chaque ouvrage.<sup>12</sup> »

En arrière-plan de cette réflexion sur le rôle de la photographie dans l'élaboration du regard critique réside une conception de la création artistique propre aux auteurs, qui entretiennent avec elle une relation privilégiée. Pierre Joly arrive en effet à la critique d'architecture par le biais de la critique d'art. Véra Cardot, pour sa part, développe en parallèle à son activité de photographe, une activité d'artiste sculpteur. Malgré la forte prédominance de l'architecture dans leurs reportages, ils se consacrent également à l'art contemporain, photographient des œuvres et des artistes au travail, tel Yves Klein maniant le feu au Gaz de France. Enfin, il faut noter que la photographie revêt pour eux un intérêt

à part entière : en témoignent leur intérêt pour l'art du portrait<sup>13</sup> ou la série de vues plus expérimentales d'algues et de galets exposée en 1969<sup>14</sup>. Eux-mêmes « font œuvre » par la photographie.

Dans le domaine des arts plastiques, c'est la sculpture qui retient le plus leur regard et leur intérêt. Plusieurs de leurs reportages sont consacrés à l'œuvre d'Étienne-Martin, d'Alexandre Noll, d'Emile Gilioli<sup>15</sup> ou encore de Philolaos. Le questionnement de l'espace et de ses trois dimensions par la mise à plat de la photographie est au cœur de leur travail et trouve dans la sculpture un terrain d'expérimentation logique<sup>16</sup>. C'est d'ailleurs à propos d'une sculpture, *le Signal* du musée du Havre réalisé par H. G. Adam, que Pierre Joly et Véra Cardot évoquent le mieux leur expérimentation photographique : « Nous l'avons photographiée longuement, tournant patiemment autour d'elle à chaque heure du jour : la richesse, la diversité de ses aspects, sa dureté de diamant sous certains angles, ailleurs sa souplesse animale, l'alliage étonnant qu'elle réussit de la pesanteur et de la légèreté en font à nos yeux une œuvre complexe et attachante.<sup>17</sup> » Paradoxalement, cet usage du regard photographique, art de l'instantané, ajoute ainsi une quatrième dimension à l'œuvre, celle du temps qui, impulsé par les déplacements des photographes, permet de mieux révéler les formes, les volumes et leur intention.

Engagés aux côtés de la recherche architecturale et nourris de leurs relations avec la sculpture, c'est tout naturellement qu'ils font leur la problématique de l'architecture - sculpture. Ils suivent d'ailleurs avec intérêt le dialogue que leur ami le sculpteur Philolaos entretient avec l'architecture, comme en témoignent leurs photographies de sa sculpture pour un grand ensemble à Bagneux et surtout celles du château d'eau qu'il réalise à Valence en collaboration avec l'architecte André Gomis. En 1964 et sous le parrainage d'André Bloc, un texte de Pierre Joly intitulé « Architectures de sculpteurs »



Buste de Pierre Joly, Philolaos, s.d.



Empreinte de cordage dans le béton, Flaine, Véra Cardot, s.d.

paraît ainsi dans *L'Architecture d'aujourd'hui*<sup>19</sup>. Il pointe l'émergence, en opposition au rationalisme dominant, d'une « architecture sensible », nourrie par les évolutions récentes de la sculpture, explorée à la fois par des sculpteurs qui comme leur ami Pierre Székely se font architectes et par de jeunes architectes qui, comme Pascal Häusermann se font sculpteurs d'habitat.

L'architecture-sculpture constitue finalement le lieu où la spécificité de l'œuvre photographique de Pierre Joly et Véra Cardot s'exprime le mieux et où leur approche à la fois enveloppante et compréhensive prend toute sa pertinence. Cette pratique photographique, avec cette boulimie et cette importance accordée au déplacement, s'inscrit comme naturellement dans le projet d'architecture-sculpture, en y révélant, mieux qu'une autre, un aspect fondamental de son projet : saisir le mouvement, le souffle de la matière niché au cœur du processus de création.

#### Notes

1. Pierre Joly, « Le nouveau musée du Havre », *Quadrum*, janvier 1961, n°11, p. 163-166.
2. À partir de 1967 et pour les vingt années qui suivent, Pierre Joly enseigne l'histoire de l'architecture à l'école des Beaux-Arts puis à l'école d'architecture de Paris la Villette. Il devient, avec Véra Cardot, une personnalité incontournable des milieux de l'architecture contemporaine.
3. Le fonds n'étant pas toujours daté, il n'est pas possible de s'avancer plus dans une analyse de la chronologie. Toutefois, le croisement avec les textes publiés par Pierre Joly permet de préciser quelque peu la datation de certains reportages. Parmi les premiers figure ainsi celui du musée du Havre en 1961 tandis que les années 1980 voient leur raréfaction, avec, parmi les derniers, le reportage réalisé dans la villa Cavrois de Mallet-Stevens en 1986.
4. Si Le Corbusier occupe une place de choix dans leurs reportages, Jean-Claude Bernard, Georges Candilis ou encore Jacques Kalisz, qui suscitent alors beaucoup moins l'intérêt, n'ont ici rien à lui envier.
5. Pierre Joly et Véra Cardot, « L'architecture photographiée », in *Tels que nous les avons connus*, Paris, Galerie 1950 Alan, 1990, p. 19 (texte écrit à l'occasion de l'exposition du même nom organisée à l'École spéciale d'architecture en 1969.)

6. Les articles de Pierre Joly atteignent quand même le nombre de 287 dans la bibliographie établie par Didier Lamendé et Frank Jamin, in Pierre Joly, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne. Textes critiques 1958-1990*, Les Éditions de la Villette, Paris, 1994, p. 209-220. Malgré ce nombre, si l'on compte une moyenne de 5 photographies publiées par article, on arrive à peine à plus de 2% de l'ensemble des photographies réalisées.

7. Certains reportages sont sans doute également le fruit de commande d'architectes souhaitant faire réaliser des photographies de leurs constructions ou maquettes.

8. Une cinquantaine des reportages que Pierre Joly et Véra Cardot consacrent à l'architecture sont ainsi constitués de plus de 200 photographies.

9. C'est le cas pour plus du quart des reportages.

10. Peggy Pocheux et Christine Sorin, « Véra Cardot et Pierre Joly, révélateurs d'architecture », in *Architecture à vivre*, mai-juin 2004.

11. Il ne faut enfin pas oublier la dimension plus ludique affleurant dans de nombreux reportages, qui révèle la part importante du plaisir et d'une certaine légèreté dans la démarche des photographes.

12. « L'architecture photographiée », in *Tels que nous les avons connus*, Paris, Galerie 1950 Alan, 1990, p. 19.

13. Pierre Joly et Véra Cardot, *Célébrations du visage*, Le Jas du Revest Saint-Martin, Basses Alpes, R. Morel, 1966 (ouvrage consacré à Georges Brassens.)

14. Voir à ce sujet le texte de Michel Tournier, « Deux poètes du règne minéral », in *Tels que nous les avons connus*, Paris, Galerie 1950 Alan, 1990, p. 21.

15. Julie Noirot, « La sculpture photographiée : le regard de Véra Cardot et Pierre Joly sur l'œuvre sculptée d'Emile Gilioli », *Histoire de l'art*, n° 57, octobre 2005.

16. Sur cette question, ils s'expliquent d'ailleurs avec limpidité : « Notre curiosité nous attirait vers la sculpture et l'architecture dont les trois dimensions, pour être réduites aux deux coordonnées de la surface plane, exigeaient une traduction, donc une invention. » (« L'architecture photographiée », in *Tels que nous les avons connus*, Paris, Galerie 1950 Alan, 1990, p. 19).

17. Pierre Joly, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne. Textes critiques 1958-1990*, Les Éditions de la Villette, Paris, 1994, p. 61.

18. Pierre Joly, « Architectures de sculpteurs », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin/juillet 1964, n° 115, p. 98-104.