

MAQUETTES ET DESSINS D'ARCHITECTURE DANS LE CONTEXTE POST-MODERNE : L'ÉMERGENCE D'UN MÉDIUM ARTISTIQUE

Comment aborder une collection d'art contemporain constituée par un langage et des systèmes de représentation exogènes ? Le fonds des études préparatoires de la commande publique d'œuvres d'art conservé par le Centre national des arts plastiques révèle en effet un ensemble exceptionnel d'artefacts — maquettes ou autres outils de projection — conçus par des artistes plasticiens et se référant pourtant depuis la Renaissance au domaine de l'architecture. Il est vrai que l'art public envisage, par essence, la création dans son rapport à des formes d'inscription physique et territoriale. À l'instar de l'architecture, il travaille à l'esthétisation du réel dans une relation contextuelle et située à l'espace ; il engage un processus de conception collaboratif souvent complexe, qui implique une variété d'acteurs (commanditaires, citoyens, élus, ingénieurs, techniciens, etc.) et nécessite la médiation d'un langage visuel objectif et structurant.

Si maquettes et dessins ont démontré de longue date leur efficacité dans l'art de concevoir, modéliser et communiquer les processus d'aménagement spatial, on ne saurait pourtant limiter à des considérations pratiques cet intérêt des artistes pour le langage de l'architecture. Depuis plusieurs décennies, l'architecture irrigue de façon continue le domaine des pratiques artistiques. Maquettes et dessins d'architecture s'exposent communément dans les galeries d'art, dans les salles de musée ou sur les stands des foires internationales d'art contemporain. Serait-ce pour sa capacité à conjuguer rationalité et expressivité que les plasticiens investissent la maquette comme un *objet d'art* ? Ou pour son pouvoir d'anticipation et d'utopie, ordonnant des images du monde en produisant, sous couvert de réalisme, de l'imaginaire et de la fiction ?

Au fil de nombreux écrits consacrés à l'histoire de la maquette dans le champ esthétique de la modernité, Marie-Ange Brayer¹ a mis en évidence le caractère « intersticiel » de cet objet « suspendu entre technique et esthétique, entre conception et édification, [...] irrémédiablement ancré *entre art et architecture* »². Si cette ambivalence émerge avec la Renaissance et « l'affirmation de l'architecte comme figure intellectuelle³ », dessins et maquettes d'architecture n'ont cessé, dans les dernières décennies du xx^e siècle, d'affirmer leur autonomie esthétique.

En 1983, la création par l'État français d'un fonds de la commande publique a conduit à un archivage des « études et travaux préparatoires ». Il s'agissait alors de conserver et de documenter l'histoire de la commande publique d'œuvres d'art en France. Le travail d'inventaire mené sur cette collection a enregistré, au cours du temps, successivement certaines typologies d'éléments d'étude sous le statut de document ou d'œuvre, témoignant de la place singulière occupée par ces objets dans le champ patrimonial. Près de quatre décennies plus tard, ce pari de l'archivage semble réussi, tant le corpus accumulé impressionne par sa quantité (plus de trois mille six cents éléments d'étude pour plus de six cents artistes internationaux) aussi bien que par sa qualité. Les maquettes et dessins collectés ne renient rien de leur statut de *sources* et demeurent pour le chercheur de précieux réservoirs d'informations où transite quantité de discours. Mais dans le même temps, ces artefacts nous apparaissent sous un jour nouveau : ils s'illuminent d'une charge esthétique nouvelle et s'exposent désormais ; les *objets* se seraient mués en *objets d'art*. Comment comprendre ce phénomène alchimique ?

En découvrant à Ivry-sur-Seine l'exposition « Le Territoire à l'œuvre », qui présentait en 2016 une large partie de cette collection⁴, force est de constater le changement du regard porté sur ces objets — par les commissaires, par le public, par la culture collective. Les frontières qui prévalaient en 1983 dans l'ordre des valeurs se sont estompées. Le périmètre substantiel de l'œuvre s'est modifié, étendu, absorbant les études préparatoires qui lui étaient extérieures et ne valaient qu'en temps qu'*anticipations* de l'œuvre à venir. Elles vaudraient désormais *autant*, sinon davantage, par leur antériorité même : *l'œuvre finale*, inscrite dans le lointain de l'espace public, se donnerait presque comme une copie à grande échelle de *l'œuvre originelle*.

La mise en scène des artefacts par l'exposition et par les prises de vue photographiques muséales de chaque item cristallise ce phénomène d'autonomisation esthétique ; elle n'en est pas pour autant la cause et en serait plutôt le symptôme : ce sont bien la conscience et le constat historique d'un changement de statut de ces artefacts qui légitiment et appellent aujourd'hui, selon les conservateurs du Centre national des arts plastiques, de nouvelles formes

de valorisation d’un tel patrimoine⁵. Car, en près de quarante ans, un tournant épistémologique s’est opéré : maquettes et dessins ont gagné en autonomie ; ils se sont imposés sur l’horizon de la représentation comme des modes d’expression à part entière, qui renvoient au processus de conception plus encore qu’à leur référent construit.

Pour prendre la mesure de ce phénomène historique, où se joue rien moins que l’assimilation par l’art des outils de représentation de l’architecture, il faut considérer l’évolution culturelle de l’architecture depuis les années 1980. Cette décennie — « qui voit l’art contemporain se structurer⁶ » — est marquée par l’émergence en France et à l’étranger de grandes collections dédiées à l’architecture contemporaine. À la faveur du mouvement post-moderne qui déferle sur les scènes européennes et nord-américaines, maquettes et dessins d’architecture font leur apparition dans l’espace du musée, nouant des passerelles inédites avec la culture et le monde de l’art.

L’architecture, théâtre du monde

Le terme post-modernisme apparaît dans le contexte intellectuel anglo-saxon, au sein de la critique littéraire, avant d’être exposé aux feux croisés du débat architectural (moderne *versus* post-moderne) dès 1975, sous la plume de Charles Jencks⁷. Le post-modernisme acte « une crise des grands récits » issus du rationalisme des Lumières, à commencer par celui qui fait de l’histoire un long chemin vers le progrès et l’émancipation. Refusant la linéarité et l’univocité du temps de la modernité, il introduit « un nouveau regard spéculatif sur l’histoire »⁸. C’est par l’architecture que le phénomène post-moderne va prendre son essor, en tant que champ théorique d’abord, édifié par le discours, avant de s’imposer au cours des années 1980 en *style* architectural — et avant que les autres disciplines (esthétique, sociologie, sciences politiques, etc.) ne l’enregistrent à leur tour.

Après la publication, en 1979, de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard⁹, la première Biennale d’architecture de Venise marque, en 1980, l’avènement du courant post-moderne. Le *Teatro del Mondo* d’Aldo Rossi (1979) — offrant l’image fantomatique d’un pavillon dérivant sur la lagune — et l’exposition « Strada Novissima » (1980), présentant dans la corderie de l’Arsenal vingt façades monumentales conçues par une jeune génération d’architectes dans un jeu de références multiples à des formes historiques, restent

les manifestes autant que les icônes absolues de ce nouveau positionnement de la discipline. Affirmant une forme de distanciation fondamentale avec l’ordre du réel construit, l’architecture se voyait instituée à Venise comme un domaine de production théorique, iconographique et systémique sur la ville, sur l’histoire, sur l’espace public, sans équivalent à l’époque. Elle se voyait propulsée *ipso facto* sur la scène de l’industrie culturelle internationale, tout au moins en Europe et aux États-Unis¹⁰. Le mythe post-moderne du *retour à l’histoire*, dont Aldo Rossi demeure la figure tutélaire, s’incarnera dans une approche typologique et morphologique de la construction, les architectes puisant dans l’histoire des villes et du bâti des constantes formelles, des « archétypes de la mémoire collective¹¹ » où ancrer une nouvelle légitimité pour l’architecture. Ce domaine d’exploration institue le *projet* comme un espace autonome, le lieu d’un questionnement de la discipline quant à ses outils, engageant des formes de réflexivité à toutes les étapes du processus de conception. L’architecture est *valorisée* dans son espace-temps d’élaboration et non plus seulement dans l’œuvre achevée. En ce sens, le post-modernisme ouvre la voie à la production et à la diffusion internationale d’une « architecture de papier », estompant les frontières entre théorie et pratique, entre réalité et représentation. Un dessin, une maquette, un texte critique, une exposition valent désormais en tant qu’architecture en soi, non plus comme un reflet mais comme « une part de la substance même de l’architecture¹² ».

« L’architecture au musée ? »

La quantité de dessins qui inondent à l’époque les revues d’architecture atteste cette réévaluation du sens et du statut des artefacts. Saisissant l’opportunité de cette nouvelle manne, galeries d’art et musées entrent en scène et prennent en charge cette question de la valeur esthétique et marchande des maquettes et dessins d’architecture. Ce faisant, ils se posent en laboratoires autant qu’en chambres d’enregistrement du phénomène post-moderne. Dès la fin des années 1970, de nouveaux réseaux de galeries, de collectionneurs et d’institutions voient le jour, axant leur projet sur l’architecture et sa représentation. Une poignée de galeries nord-américaines puis européennes s’engagent dans la commercialisation de l’architecture, créant les conditions d’un marché international du dessin et de la maquette qui s’épanouira tout au long de la décennie suivante, avant de s’essouffler au début des années 1990¹³. La galerie d’art Max Protetch, à New York, fait figure de pionnier. En 1978, son exposition inaugurale intègre deux architectes parmi les exposants : Peter Eisenman et Michael Graves¹⁴. Dès l’année suivante, elle présente, en alternance, expositions d’artiste (Vito Acconci, 1981 ; Alice Aycock, 1983 ; ou Donald Judd, 1984)

et monographies d’architecte (Aldo Rossi et Massimo Scolari en 1979, Frank Gehry et Bernard Tschumi en 1980). Les dessins sélectionnés, liés à des projets réalisés ou non, sont exécutés à la main et captent de manière directe la recherche et l’esprit du créateur. L’expertise, alliée à un sens aigu de la communication, dont fait preuve Max Protetch au fil des années jouera un rôle déterminant dans la promotion internationale du courant post-moderne et de ses représentants — Michael Graves, Rem Koolhaas, Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid notamment¹⁵.

L’émergence d’un marché va de pair avec le phénomène d’institutionnalisation de l’architecture. La période est marquée par la naissance de grandes collections internationales, notamment au Canada (CCA, 1979), en Allemagne (DAM, 1983) mais aussi en France — avec l’Institut français d’architecture (Ifa, 1981)¹⁶, le Centre Pompidou (qui intègre l’architecture et la création industrielle au domaine muséal en 1992) et le Frac Centre, à Orléans (1991).

Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York fait figure d’archétype en la matière. Porté par un idéal de synthèse des arts issu de la culture des avant-gardes et du Mouvement moderne, il ouvre la voie, en 1929, à la production d’une « mémoire active du temps présent¹⁷ » et est le premier musée à mettre en place, dès 1932, une politique d’acquisition dédiée à l’architecture du xx^e siècle. Dans cette filiation, on peut considérer le Deutsches Architekturmuseum (DAM), de Francfort-sur-le-Main (Allemagne), comme une émanation muséographique du courant post-moderne. Ce musée d’architecture reste attaché à la vision de son fondateur et directeur historique : Heinrich Klotz (1935-1999). Celui-ci entrevoit dès 1975 un intérêt pour la conservation des modes de représentation de l’architecture contemporaine — dessins, plans, esquisses, maquettes. Au nom du caractère historique et généalogique des artefacts, mais plus encore pour ce qu’ils révèlent, une part de création et d’interprétation qui échappe aux principes de rationalité et d’exécution attachés à la doxa fonctionnaliste. Cette affirmation d’un espace d’autonomie esthétique de l’architecture constitue le socle intellectuel de son projet muséographique¹⁸. Inauguré en 1983, le DAM restera près d’une décennie l’unique collection, à l’échelle européenne, entièrement dédiée à l’architecture internationale de son temps. Il profitera de cet état d’exception pour dresser un panorama de la création architecturale depuis 1950 et s’imposer comme un point d’ancrage autant qu’une référence pour la culture post-moderne¹⁹.

En France, l’architecture connaît également une valorisation sans précédent sur les scènes de l’industrie culturelle, en particulier au Centre Pompidou, alors « un haut lieu de célébration

de la notion de culture²⁰ ». Depuis 1977, il est le siège de nombreuses expositions d’architecture au sein du Centre de création industrielle (CCI), l’un de ses quatre départements. En 1984, le CCI organise dans la Grande Galerie du musée « Images et imaginaires d’architecture ». Avec près de six cents œuvres déployées sur mille cinq cents mètres carrés, Jean Dethier développe « une vaste fresque chronologique qui rend compte des multiples aspects de la représentation de l’architecture, de 1826 à nos jours²¹ » en croisant peinture, photographie, dessin, cinéma, bande dessinée, etc. Le catalogue s’ouvre par un corpus de vingt-sept essais qui analysent cet intérêt pour le dessin d’architecture comme objet de recherche. Selon Pierre Chabard, ce projet acte une « libération du dessin d’architecture », qui, « alors qu’il était réponse, devient question »²².

Simultanément, le CCI présente « Un siècle de photographies d’architecture : 1839-1939 », proposée par le Centre canadien d’architecture (CCA), jeune institution fondée par Phyllis Lambert, à Montréal en septembre 1979, tout à la fois lieu d’archives, centre de recherche et musée consacrés à l’architecture. Richard Pare, photographe, commissaire de l’exposition et premier conservateur de la collection de photographies du CCA, réunit une sélection de cent cinquante clichés documentant l’évolution du regard photographique sur l’architecture. Dans l’introduction au premier numéro des *Cahiers du CCI*, paru en 1986, Claude Eveno analysera cette « évolution du regard sur l’architecture, qui tend à faire de celle-ci un média parmi d’autres, pour la fabrication duquel toute technique issue du champ des représentations est, par essence, commune, légitime et efficace ». Selon lui, « l’essentiel se joue […] dans l’espace du projet. L’architecture, qui est tout autant dans le processus d’élaboration de la forme que dans l’œuvre achevée, s’abandonne là plus profondément au désordre des savoir-faire qui caractérise […] le temps présent »²³.

Entre sa création, en 1969, au sein de l’Union centrale des arts décoratifs, son intégration au Centre Pompidou, en 1972, et sa fusion effective avec le Musée national d’art moderne, en 1992, le CCI aura contribué à instituer l’architecture et ses représentations en véritable culture, à destination de tous les publics. Guidé par un esprit de liberté né de la contre-culture et de Mai-68, il instaure rétrospectivement un modèle unique de production et de diffusion des connaissances, fondé sur un idéal d’expérimentation, à distance des régimes codifiés du musée et en « prise directe » avec la société²⁴. C’est pourtant la décision d’une « collection d’architecture » qui s’impose en 1992 au Centre Pompidou, à travers l’intégration du Centre de création industrielle au domaine muséal²⁵. En 2007, à l’occasion du trentième anniversaire de Beaubourg, François Barré, figure emblématique du CCI, revenait

^[1] Maquettes et dessins d’architecture dans le contexte post-moderne : l’émergence d’un médium artistique

sur la polémique qui suivit cette décision, d’après lui contraire à l’esprit du CCI :

« Avec la collection, on donne à l’objet un statut d’œuvre d’art et on lui enlève son utilité sociale, instrumentale et culturelle […] Tout est soluble dans l’esthétique. Le premier Cci n’ignorait certes pas l’esthétique, mais l’inscrivait dans un composé d’usages et de productions concernant plus globalement l’état de la culture ²⁶. »

Dans la conférence qu’il présente à Beaubourg, en 1992, intitulée « L’Architecture au musée ? », Hubert Damisch méditait le sens d’un tel transfert : « Le musée d’architecture ne devrait accueillir que des objets qui aient valeur d’exemple, ou de modèle, mais dans l’acception strictement théorique, épistémologique, projective, et mieux encore projectile du terme (“projectile” s’entendant, si l’on en croit Littré, de ce qui se lance, qui produit en quelque sorte la projection)²⁷. »

« **Art & Architecture** » : **l’essor d’un domaine critique**

En 1991, le Fonds régional d’art contemporain (Frac) de la région Centre, basé à Orléans depuis 1983, réoriente sa politique d’acquisition en faisant le choix d’une collection réunissant œuvres d’artiste et projets d’architecture contemporains autour d’un questionnement transversal sur l’espace. L’architecture y est considérée non pas dans sa finalité constructive mais dans ses phases d’émergence et de création, rejoignant ce caractère *projectile*, énoncé par Hubert Damisch ²⁸. En prenant pour cadre épistémologique l’espace–temps de la recherche en art *et* en architecture, la collection

du Frac Centre positionnait les artefacts (maquettes, dessins, collages, sculptures, installations, etc.) comme autant de points de cristallisation de cette intentionnalité à l’œuvre, ici valorisée simultanément du point de vue théorique et du point de vue esthétique.

Frédéric Migayrou, nommé conseiller aux arts plastiques à la Drac Centre en 1991, est l’artisan de ce rapprochement inédit à l’échelle d’une institution publique. Pour ce critique d’art, philosophe de formation, engagé dans la promotion des pratiques conceptuelles, la pensée de Jacques Derrida et le courant de la déconstruction offraient, par leurs « résonances esthétiques », un point d’ancrage idéal pour un projet de collection axé sur le contemporain ²⁹.

La fameuse exposition de Philip Johnson et Mark Wigley, « Deconstructivist Architecture », présentée au MoMA de New York en 1988, actait ce rapprochement art/architecture du point de vue théorique ³⁰ ;

elle consacrait ce faisant un autre visage du post–modernisme: le déconstructivisme déplaçait en effet la question de l’autonomie de l’architecture dans des formes *opératoires*, dégagées de tout historicisme. La notion d’espace public, au croisement de l’art et de l’architecture, s’y voyait réinvestie par un discours sur l’espace en mouvement, sur une expérience active du territoire. Les projets de Bernard Tschumi pour le *Parc de La Villette* (1983) et de Daniel Buren pour la cour du Palais–Royal (*Les Deux Plateaux*, 1986)³¹ témoignent de cette approche syntaxique et scénographique de l’espace urbain. Maquettes et dessins préparatoires révèlent un phénomène d’éclatement des repères traditionnels de la représentation, disséminés dans l’horizontalité d’une grille urbaine, ouverte à toutes les appropriations. L’architecture y est célébrée comme un événement permanent. Autre projet phare de la déconstruction : *Berlin City Edge* (1987) de l’artiste et architecte Daniel Libeskind³². La maquette, objet esthétique autonome, devient l’outil privilégié d’une « architecture intertextuelle », capable d’assimiler philosophie, poésie, cinéma, etc. La ville post–moderne y est figurée tel un gigantesque palimpseste, dont les strates narratives racontent l’histoire littéraire, religieuse et politique de Berlin.

À partir de ce socle déconstructiviste ³³, le Frac Centre étendra au fil des années son champ d’investigation, nouant d’autres points d’ancrage avec des scènes et des figures historiques — parfois oubliées — emblématiques de ce rapport art/architecture, de 1950 à nos jours. Les recherches d’André Bloc sur le spatialisme et la synthèse des arts dans l’après–guerre, l’urbanisme « prospectif et futurologique » des années 1960 (autour de Michel Ragon), les pratiques conceptuelles de l’architecture radicale dans les années 1970 ou l’architecture numérique au tournant des années 2000 se voient ainsi « historicisées » par la collection, unifiées sous la bannière de l’« expérimentation ».

La collection intègre aussi l’art contemporain à travers des œuvres d’artistes déjà établis ou émergents³⁴. Elle réunit des projets d’espace public conçus par des plasticiens, parfois en collaboration avec des architectes³⁵, et rend compte plus généralement de cette fascination de l’art pour le langage, les concepts et les icônes de l’architecture ³⁶.

Dans le sillage du Land Art et du courant environnementaliste nord–américain, nombre d’artistes convoquent ainsi des formes architecturales primitives pour explorer un « au–delà » ou un « en deçà » de la civilisation moderne. Charles Simonds se fait connaître, au début des années 1970, en sculptant dans les recoins des immeubles de New York des architectures miniatures en argile (« Dwellings »). Vestiges d’un monde imaginaire peuplé de ruines et de labyrinthes, ses maquettes

éphémères réintroduisent un usage rituel de la terre. L’œuvre d’Anne et Patrick Poirier explore également la mémoire collective et les origines de l’Humanité. Leurs grandes maquettes, présentées le plus souvent sous forme d’installations, travaillent à une reconstitution d’un passé fantasmé, où se confondent lieux réels (inspirés de leur étude de sites archéologiques existants) et paysages de fiction.

Au début des années 1980, les artistes de l’École de Düsseldorf mettent en scène une vision post–moderne et archétypale de la société industrielle. Médiums de cette « nouvelle objectivité », les maquettes de Ludger Gerdes ou de Thomas Schütte, installées sur des tables tels des objets neutres et dénués de toute expressivité, sont des « modèles à penser » (« *denkmodell* ») ³⁷. Les « Cellules » d’habitations (1989–1993) conçues par l’artiste Absalon engagent une recherche conceptuelle sur l’architecture comme métaphore d’un « conditionnement mental³⁸ ». Dans cette veine — qui fait écho aux environnements « psycho–sensoriels » des architectes radicaux des années 1960 (Walter Pichler, Haus–Rucker–Co, Ugo La Pietra) —, les micro–architectures de Didier Fiúza Faustino exacerbent un état de crise dans la relation du corps à l’espace physique et politique.

L’espace public offre aux artistes un terrain privilégié pour promouvoir, par le prisme de l’architecture, une expérience critique et alternative du territoire. Les pavillons de Dan Graham misent ainsi sur le langage du verre, la transparence et le minimalisme pour questionner l’architecture dans son pouvoir de contrôle, d’assignation et de modélisation des comportements. Tadashi Kawamata, quant à lui, récupère des matériaux rejetés par la ville, en les recyclant sous forme d’interventions sculpturales : les « Field Works » (petites constructions en carton analogues aux cabanes bricolées par les sans–abri) feront le succès de cet art du parasitage urbain. Pour ces artistes travaillant à l’échelle du territoire, dessins, maquettes ou panneaux préparatoires jalonnent le processus créatif, dans une pleine adéquation aux formats préconisés par la diffusion et la commercialisation des œuvres d’art.

Imago mundi

Au seuil du xxi^e siècle, l’architecture serait devenue un médium de création artistique à part entière. Pour les plasticiens, elle est un prisme d’analyse et d’interprétation du réel autant qu’un système de représentation apte à produire simultanément de l’image et du récit. Les années 2000 consacrent au plan international une approche iconographique et citationnelle de l’architecture : l’histoire et les productions du modernisme sont alors un réservoir inépuisable de ressources pour quantité d’artistes ³⁹, qui revisitent

les formes ou les figures héroïques de cet héritage. Sur « le mode du futur antérieur⁴⁰ », dans un mélange de fascination et d’ironie, ils mettent en scène — par l’artefact, l’installation ou la vidéo — ce champ d’utopies à l’état de ruine.

Plus que jamais, l’architecture s’affirme aujourd’hui pour l’art comme un paradigme de consolidation de notre relation au monde. Dans un environnement globalisé, marqué par le spectre d’un délitement du réel dans le flux informationnel et l’exacerbation de l’image, elle incarne une propension à synthétiser cette réalité complexe et hybride dans des formes constituées, structurées et ouvertes au domaine des usages. L’architecture se voit ainsi reconduite dans sa capacité à faire émerger du sens autant que dans son aptitude à faire monde.

Notes et références

1	Marie–Ange Brayer a été directrice du Frac Centre (Fonds régional d'art contemporain) à Orléans de 1996 à 2014, où elle a développé une collection centrée sur l'architecture expérimentale et le lien de l'art à l'architecture. Elle est depuis 2014 conservatrice, chef du service Design et Prospective industrielle au Centre Pompidou, Mnam–CCI. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat en arts: histoire et théorie (sous la direction d'Éric Michaud) « Entre art et architecture: la maquette comme objet d'expérimentation au xx ^e siècle », soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) en 2016, et a publié de nombreux articles sur le sujet. Voir, notamment, Marie–Ange Brayer, « La maquette d'architecture au xx ^e siècle: un paradigme perdu », <i>in</i> Brayer (dir.), <i>Architectures expérimentales 1950-2012. Collection du Frac Centre</i> , Orléans, HYX, 2013, p. 13-18 .	5	Les expositions et éditions consacrées à la commande publique en France avaient jusqu’ici mis l’accent sur une valorisation des œuvres d’art en situation, dans l’espace public, en misant sur la photographie pour révéler, au–delà de l’œuvre elle–même, le champ de sa réception et de ses interactions avec l’environnement physique et social. Voir notamment Robert Fleck (dir.), <i>État des lieux : commandes publiques en France, 1990-1996</i> , cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, Paris, Cnap et Éditions du regard, 1996, et Laurent Le Bon et Caroline Cros (dir.), <i>L’Art à ciel ouvert. Commandes publiques en France 1985-2007</i> , Paris, Flammarion, 2008.
2	Brayer, <i>ibid.</i>	6	Laurent Le Bon, « Entretien avec Alfred Pacquement », <i>in</i> Philip Jodidio, Laurent Le Bon et Aurélien Lemonier (dir.), <i>Chefs-d’œuvre ? Architectures de musées, 1937-2014</i> , Metz, Centre Pompidou–Metz, 2010, p. 216 .
3	« C’est à la Renaissance que sera systématisé et valorisé l’usage de la maquette d’architecture, époque qui correspond à l’affirmation de l’architecte comme figure intellectuelle, de même que l’artiste s’émancipe de la condition collective et artisanale des corporations pour revendiquer son individualité créatrice » (Brayer, <i>ibid.</i> , p. 13).	7	Charles Jencks, « The Rise of Post–Modern Architecture », <i>Architecture Association Quarterly</i> , n ^o 7 , 1975, p. 3-14 . Voir Frank Vermandel, « Postmodernisme, discours et métadiscours. L’architecture comme paradigme et paradoxe », <i>Tumultes</i> , n ^o 34 , 2010, p. 25-48 .
4	« Le Territoire à l’œuvre. Le processus créatif de la commande publique dans l’espace urbain », exp., Ivry–sur–Seine, galerie Fernand–Léger, 3 septembre 2016 – 18 février 2017, commissaires Philippe Bettinelli, Chantal Cusin–Berche, Isabelle Laurent et Hedi Saidi.	8	Alfred Pacquement, « Préface », <i>in</i> Frédéric Migayrou (dir.), <i>La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985</i> , cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 8 .
23		9	Jean–François Lyotard, <i>La Condition postmoderne</i> , Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

10	Sur la biennale de Venise 1980 et le phénomène post-moderne, voir notamment Migayrou (dir.), <i>La Tendenza…</i> , op.cit. ; Migayrou, « Destins du postmoderne. La “Strada Novissima” », <i>in</i> Quentin Bajac et Didier Ottinger (dir.), <i>Dreamlands. Des pares d’attractions aux cités du futur</i> , cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 205-210 ; Léa-Catherine Szacka et Stéphanie Dadour, « L’exposition comme vecteur de changement de paradigme : les cas de la Biennale de Venise (1980) et de l’exposition “House Rules” (1994) », <i>in</i> Stéphane Doré et Frédéric Herbin (dir.), <i>L’objet de l’exposition : l’architecture exposée</i> , Bourges, École nationale supérieure d’art (Ensa), 2015, p. 38-46 .
11	Paolo Portoghesi, « La facciate della Città », <i>Il Lavoro</i> , Gênes, 15 octobre 1980, p. 76.
12	Pierre Chabard, « Le Musée exposé : mise en espace de l’histoire muséale », <i>in</i> Doré et Herbin, <i>op.cit.</i> , p. 22.
13	Voir Martin Hartung, « Collection Building: Making Architecture Public in the Art Market », <i>in</i> Collectif, <i>OASE #99. The Architecture Museum Effect</i> , Rotterdam, nai010 Publishers, 2017, p. 56-65 .
14	<i>Ibid.</i> , p. 59.
15	À la fin des années 1980, Max Protetch représentait 120 architectes et 13 artistes. Devenu une référence pour les galeristes d’architecture, il poursuit jusqu’à ce jour ses activités. Il a été mandaté en 1996 pour assurer la vente des archives de l’architecte Luis Barragán à la Fondation Vitra, à Weil am Rhein (Allemagne), et a également géré la succession d’Aldo Rossi au profit de trois institutions internationales (à Rome, à Los Angeles et à Montréal).
16	L’Institut français d’architecture développe, à partir de 1981, un projet de collection centré sur l’archivage des architectes français. Il développe un programme international d’expositions, conférences et débats, et, à partir de 2004, est l’une des trois institutions (aux côtés du musée des Monuments français et de l’École de Chaillot) constitutives de la Cité de l’architecture et du patrimoine, à Paris.