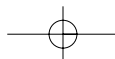
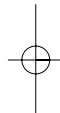
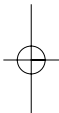
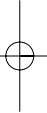


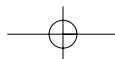
De Brazzaville
à Paris

De Brazzaville
à Paris





→ Tropical Houses, Brazzaville,
Congo, 1995. © Bernard Renoux
→ Tropical Houses, Brazzaville,
Congo, 1995. © Bernard Renoux



La Maison tropicale de Jean Prouvé (Brazzaville, 1951)

Conservation, présentation, réception

Jean Prouvé's Tropical House (Brazzaville, 1951):

Preservation, Presentation and Reception



- | [Air France travel poster](#), c. 1950
 → | [Air France travel poster](#), c. 1950

Après avoir quitté la France pour l'Afrique, les Maisons tropicales tombèrent rapidement dans les oubliettes de l'architecture. Dessins et photos d'époque ont paru de temps à autre dans des ouvrages, mais il était tenu pour acquis que ces maisons avaient disparu. Du moins jusqu'en 1996, lorsque plusieurs photographies de Bernard Renoux, publiées dans *Brazzaville-la-Verte* – inventaire de l'architecture moderniste de l'ancienne colonie française – ont révélé les deux structures associées de Prouvé présentes au Congo¹.

Cet ouvrage pourrait être à l'origine d'une expédition organisée par les galeristes parisiens Philippe Jousse et Patrick Seguin, illustrée par dix-huit photographies dans leur catalogue *Jean Prouvé* publié en 1998². Ce voyage a également permis le rapatriement d'un nombre très important de meubles de Prouvé, découverts *in situ* et vendus ensuite aux tout premiers collectionneurs de l'architecte. Les photos de cadres de fauteuils laissés à l'abandon dans des ruelles de Brazzaville, ainsi que de nombreuses images de l'Unité d'habitation d'Air France (1950) d'où ont été soustraits de nombreux meubles et accessoires, ont contribué à lancer la mode du Prouvé « postcolonial » : par exemple, des socles de table en métal réalisés dans l'usine de Prouvé à Maxéville, dont les plateaux en bois avaient été fabriqués en Afrique avec des essences de bois africains. L'apparition de ces échos sur le radar international Prouvé ont fait naître l'idée d'un rapatriement possible des maisons proprement dites, perspective redoutable tant sur le plan politique que financier, mais dont l'heure allait néanmoins sonner.

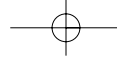
Naturellement, les Maisons tropicales ne sont pas de vraies maisons. Ce sont des prototypes d'un système de construction qui n'a jamais été mis en production.

Once they left France for Africa, the Tropical Houses passed quickly into architectural oblivion. Period drawings and photos occasionally appeared in print, but it was assumed the houses had disappeared. Then, in 1996, several photographs by Bernard Renoux of the two associated Prouvé structures in the Congo appeared in the *Brazzaville-la-Verte*, an inventory of the modernist architecture in the former French colony.¹

This book may have been the stimulus for an expedition organized by Paris gallerists Philippe Jousse and Patrick Seguin, documented by eighteen photographs in their 1998 catalog *Jean Prouvé*.² The trip also resulted in the repatriation of considerable quantities of Prouvé furniture found *in situ*, to be sold to early collectors. The photographs of battered Prouvé chair frames languishing in Brazzaville back alleys, along with extensive images of the Air France Unité d'Habitation (1950), from which much furniture and fixtures were also taken, helped launch the vogue for "postcolonial" Prouvé: metal table bases made in Prouvé's Maxéville factory, for example, whose wooden tops were fabricated locally of indigenous African woods. From these blips on the international Prouvé radar emerged the idea of perhaps repatriating the houses themselves: a daunting prospect for both political and financial reasons, but nonetheless an idea whose time would eventually come.

1. Bernard Toulhier, ed. *Brazzaville-la-Verte / Inventaire general des monuments et richesses artistiques de la France*. Brazzaville – Nantes: Centre culturel français, 1996 (*Images du patrimoine*), 9 and 36. Bernard Toulhier, ed. *Brazzaville-la-Verte / Inventaire general des monuments et richesses artistiques de la France*. Brazzaville – Nantes: Centre culturel français, 1996 (*Images du patrimoine*), 9 and 36.

2. Jean Prouvé. *Exhibition catalogue* co-published by Jousse Seguin and Enrico Navarra Galleries, Paris, 1998, 134-43. Jean Prouvé. *Exhibition catalogue* co-published by Jousse Seguin and Enrico Navarra Galleries, Paris, 1998, 134-43.



Réalisées afin de susciter l'intérêt des décideurs publics et privés pour une possible fabrication industrielle, elles furent expédiées en Afrique à des fins de marketing. Aucune commande n'ayant été passée, elles furent abandonnées à un usage local.

Un demi-siècle plus tard, elles prennent un sens bien plus complexe. Elles sont tout à la fois emblématiques, source d'inspiration et d'édification. Ingénieux concepts « verts » bien avant l'apparition de cette notion, elles sont devenues des paradigmes de l'architecture minimaliste. Exemples d'un mode de construction modulaire et portable, elles sont en phase avec le regain d'intérêt pour la construction préfabriquée et l'engagement de certains architectes dans les questions sociales. Sans être associées à un lieu spécifique, elles n'en sont pas moins inextricablement liées aux souvenirs culturels de l'Afrique coloniale et sont devenues récemment exemplaires des échecs postcoloniaux en d'autres endroits du monde. Pour conserver et présenter la Maison tropicale, actuellement visible au Centre Pompidou, il aura fallu se frayer un chemin dans tous les sens possibles qui continuent de naître à mesure que la structure circule.

3. The Croismare school was subsequently disassembled and is still in storage awaiting adaptive reuse.
The Croismare school was subsequently disassembled and is still in storage awaiting adaptive reuse.

Résurrection

Prouvé avait envisagé que la Maison tropicale fût transportée, une seule fois, de Maxéville en Afrique. Il supposait qu'elle deviendrait obsolète en une génération et serait remplacée par des systèmes de construction plus élaborés, plus légers, moins coûteux, plus faciles à assembler. Mais, depuis longtemps, ses intentions n'ont plus d'importance quant au sort de son œuvre construit. En 2002, avant d'entreprendre la restauration de la Maison tropicale, j'ai co-organisé, avec Evan Douglass, à la Columbia University une exposition consacrée à Prouvé que nous avons intitulée « Trois structures nomades ». Outre la Maison tropicale, cette exposition retraçait les pérégrinations de deux autres structures en mouvement de Prouvé : le Pavillon de l'aluminium (1954) qui, après avoir orné les berges de la Seine pour le centenaire de l'aluminium, fut transporté par barge jusqu'à Lille en 1956, avant de revenir à Villepinte en 1999 ; et l'École de verrerie de Croismare (1948), restée vide pendant des décennies et prête à être déplacée en 2002, pour libérer le terrain sur lequel elle s'élevait, à des fins plus lucratives³.

Aujourd'hui, pourtant, j'ai compris que ces constructions n'avaient rien de nomade. Après tout, les nomades savent où ils vont. Ils suivent un rythme saisonnier. « Itinérant » conviendrait mieux, mais ce terme possède un reste de rationalité qui accorde à ce processus un aspect par trop instrumental. Un vendeur itinérant (ou « voyageur » de commerce), par exemple, suit les tendances et les opportunités économiques au fil

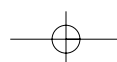
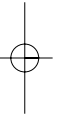
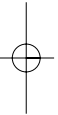
Of course, the Tropical Houses are not really houses. They are prototypes of a building system never placed in production. Made to interest decisionmakers in government and the private sector in their potential industrialization, they were sent to Africa for marketing purposes. When no orders materialized, they were ultimately abandoned to local use.

A half century later, their meaning is far more complex. They are at once iconic, inspirational, and cautionary. Ingenious "green" designs before the concept existed, they have become paradigms of minimalist architecture. As examples of a portable modular building system, they speak to a resurgent interest in prefabrication, and the engagement of architects with social issues. Non site specific, they are nonetheless inextricably bound up in cultural memories of colonial Africa, and have recently become signifiers of post-colonial failures elsewhere. The preservation and presentation of the Tropical House, currently on view at Centre Pompidou, has had to navigate these layers of meaning, which continue to expand as the structure circulates.

Resurrection

Prouvé intended the Tropical House to be moved once, from Maxéville to Africa. He assumed its obsolescence within a generation, to be succeeded by more evolved building systems: lighter, cheaper, easier to assemble. Then again, his intentions have long since ceased to matter to the fate of his built work. In 2002, before undertaking the Tropical House restoration, I co-curated, with Evan Douglass, an exhibition on Prouvé at Columbia University which we called "Three Nomadic Structures." Along with the Tropical House, the exhibition documented the peregrinations of two other Prouvé structures in motion: the Aluminum Pavilion (1954), which after gracing the banks of the Seine for the Aluminum Centenary was barged to Lille in 1956 and then came back to Villepinte in 1999, and the School for Glassmaking at Croismare (1948), empty for decades and in 2002 available for relocation in order to liberate its underlying real estate for a more financially rewarding use.³

I understand now, however, that these buildings are not nomadic. Nomads, after all, know where they are going. They follow a seasonal pattern. "Itinerant" is better, but that term still has a residue of rationality that credits too much instrumentality to the process. An itinerant (or "traveling") salesman, for example, follows economic trends and opportunities as they emerge. The fate of most Prouvé structures over time has been more random and less coherent. "Wandering" is perhaps more suitably *ad hoc*. Like the Wandering Jew, or Coleridge's Ancient Mariner, these buildings are suspended in a kind



de leur apparition. Le sort de la plupart des structures de Prouvé s'est avéré plus aléatoire et moins cohérent avec le temps. « Errant » est peut-être le terme le plus approprié. À l'instar du Juif errant, ou du vieux marin de Coleridge, ces constructions flottent dans une sorte d'apesanteur, la « Prouvémania », terme désignant la marchandisation et la postmodernisation de Jean Prouvé, inventé par l'architecte Christian Enjolras, l'un de mes collaborateurs lors de la restauration de la Maison tropicale⁴. La confusion résultant de ce passage au purgatoire est aggravée par l'absence de critères transparents régissant la conservation des prototypes de préfabrication.

De plus, l'œuvre de Prouvé est victime d'une négligence fondamentale, entretenue par le marché de l'antiquité et du design. Prouvé était un acteur hautement politique pour lequel le design avait pour fonction de fabriquer des objets simplement et à peu de frais, grâce à des procédés industriels. Aujourd'hui, cependant, il est, dans le meilleur des cas, connu pour ses créations de mobilier dont les prix atteignent des sommes astronomiques dans les ventes aux enchères. Selon un processus qui rappelle le dépouillement des châteaux français après la Révolution et l'exportation en Angleterre de lambris, planchers et autres éléments cannibalisés au début du XIX^e siècle, des fragments architecturaux d'écoles et d'immeubles de bureaux construits par Prouvé sont récupérés et recyclés afin de décorer les résidences à la mode des lieux internationaux du design. L'ironie, c'est que ces fragments ont fini par représenter les bâtiments perdus, bien plus que toute image complète de ces structures.

L'architecture de Prouvé s'est trouvée de plus en plus dissimulée au fil de cette fragmentation. Pire, la valeur toujours croissante de ces éléments provoque la destruction de bâtiments en péril et le recyclage préalable de leurs composants. Un célèbre couturier français possède même, dans son loft parisien, l'armature d'une station-service créée par Prouvé ! Bref, c'est pour des raisons pédagogiques qu'il faut présenter l'architecture de Prouvé dans son état original – c'est-à-dire une structure de Prouvé dans sa totalité – comme mode opératoire. Par conséquent, c'est sur le terrain de la conservation qu'il faut mener le combat en faveur de l'héritage de Prouvé : résurrection contre cannibalisation. Comme l'écrit Enjolras : « La question posée est donc de savoir ce que nous souhaitons transmettre aux générations futures : des objets complets comme cristallisation des idées qui les ont produits ou des signes échangeables sur un marché en hausse⁵ ? »

Ainsi a-t-il été décidé de « ressusciter » la Maison tropicale au lieu de la laisser se faire démembrer et vendre en morceaux, même si elle « vaut plus morte que vivante », comme on le dit, dans les vieux westerns, des méchants dont la tête est mise à prix.

of weightlessness: "Prouvémania," a term for the commodification and postmodernization of Jean Prouvé coined by one of my collaborators on the restoration of the Tropical House, architect Christian Enjolras.⁴ The confusion of this state of purgatory is compounded by a lack of any transparent criteria for the preservation of prototypes of prefabrication.

Moreover, there is a fundamental misprision of Prouvé's work fueled by the marketplace for antiques and design. Prouvé was a highly political actor for whom design was about making things simply and cheaply using industrial processes. Today, however, he is best known for his furniture designs, which fetch astronomical prices at auction. And in a process that recalls the denuding of French chateaux after the Revolution, and the export of paneling, flooring and other cannibalized elements to England in the early nineteenth century, architectural fragments from Prouvé schools and office buildings are being salvaged and reused decoratively in fashionable residences in global design centers. Ironically those fragments have come to represent the lost buildings more than any complete image of the structures themselves.

Prouvé's architecture has been obscured in the process of that fragmentation. Worse yet, the skyrocketing value of those elements causes buildings in peril to be torn down, and their elements recycled, that much sooner. One famous French fashion designer even has the armature of a Prouvé gas station in his Paris loft! In sum, there exists a strong pedagogic rationale to present unadulterated Prouvé architecture – that is, a Prouvé structure in its entirety—as an operative gesture. Thus the struggle for Prouvé's legacy plays itself out on the terrain of preservation: cannibalization vs. resurrection. As Enjolras wrote:

What do we wish to transmit to future generations: integrally preserved objects that crystallize the ideas that produced them, or malleable and exchangeable signs in a bull market for antiques?⁵

It was thus decided to "resurrect" the tropical house rather than allow it to be broken up and sold in pieces, despite its being "worth more dead than alive," as is sometimes said in old cowboy movies of bad guys with bounties on their heads.

4. The restoration work on the Tropical House was carried out by Ateliers Banneel, in Presles, France, under the supervision of Alain Banneel. The restoration work on the Tropical House was carried out by Ateliers Banneel, in Presles, France, under the supervision of Alain Banneel.

5. Christian Enjolras, « Quoi de Neuf en Prouvémania ? » Bulletin de l'Association des Amis de Jean Prouvé, Number 20, 2004. Author's translation. Christian Enjolras, « Quoi de Neuf en Prouvémania ? » Bulletin de l'Association des Amis de Jean Prouvé, Number 20, 2004. Author's translation.



Restauration, 2002-2004

« Effectuée avec sérieux, la restauration est un acte d'exégèse dans lequel les plus petites décisions relèvent de l'interprétation⁶. » Sean Keller

Bien que la Maison tropicale soit un « bâtiment » discret qui peut redevenir habitable, son système sous-jacent de construction est un fait historique indépendant de toute itération programmatique. Ses éléments peuvent être reconfigurés n'importe où, de toutes sortes de façons, sans en modifier la logique de construction. Prouvé concevait ses bâtiments, de même que son mobilier, comme des compositions réalisées à partir d'une palette réduite d'éléments, d'où naîtrait une multiplicité de variations possibles. Ces variations deviendraient à leur tour de nouveaux éléments.⁷

Il a donc paru plus important de mettre en valeur la logique constructive de la Maison tropicale au lieu d'en recréer la configuration africaine spécifique. Dans la même optique, l'observation de l'acte d'assemblage pouvait s'avérer plus riche d'informations que toute lecture d'une structure construite. Il existe un précédent intéressant de la présentation itinérante de structures modulaires et préfabriquées de Prouvé avec ce qu'on a appelé familièrement le « cirque Prouvé » : un groupe d'experts et d'amateurs enthousiastes a commencé, en 1999, à faire circuler en divers lieux de France un pavillon d'urgence de 6 x 6 m, destiné aux populations déplacées de Lorraine pendant la guerre (1945). Pouvaient-on adopter un mode de présentation semblable pour une structure plus complexe et de plus grande taille ?

Plusieurs décisions ont alors été prises rapidement :

1. La restauration allait ramener la Maison à son moment le plus prometteur, c'est-à-dire à sa configuration d'avant l'Afrique. C'était alors un prototype entièrement nouveau qui n'avait pas encore échoué, à la veille de son départ spectaculaire et médiatique pour les colonies, dans la soute d'un avion cargo. Cette décision nécessitait une restauration d'ampleur industrielle supposant le démontage, le nettoyage et l'application d'une nouvelle peinture pour presque chacun des panneaux et des pièces. L'autre solution consistait à présenter une ruine remontée ; mais, selon nous, celle-ci relevait trop d'un esprit d'antiquaire et s'avérerait trop dangereuse du point de vue pratique, étant donné, surtout, l'état de détérioration de certains éléments de structure, en particulier les poutres du sol.

2. La Maison serait reconstruite sans cloisons ni accessoires, afin de souligner la lisibilité de ses systèmes de construction. Lors de chaque installation, en fonction des angles de vue propres à chaque site, certains

Restoration, 2002-2004

Done seriously, restoration is an act of exegesis in which even the smallest moves are interpretive.
Sean Keller⁶

Although the Tropical House is a discrete "building" that could be made habitable again, its underlying constructive system is a historical fact independent of any programmatic iteration. Its components could be reconfigured anywhere, in any number of ways, without altering the constructive logic of the system. Prouvé wrote:

Imagine buildings composed of elements... (and) use those elements as a starting point from which all sorts of possible variations will come to mind – and those variations will in turn become new elements.⁷

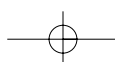
Thus it seemed more important to highlight the constructive logic of the Tropical House rather than recreate its specific African configuration. In the same vein, the observation of the act of assembly would be more informative than any reading of a completed structure. An interesting precedent in the itinerant presentation of modular, prefabricated Prouvé structures existed in the case of what was familiarly called the "Prouvé circus," a group of scholars and enthusiasts who beginning in 1999 circulated a 6 x 6 metre emergency pavilion for the displaced wartime population of the Lorraine (1945) to various sites in France. Could a similar mode of presentation be organized around a larger and more complex structure?

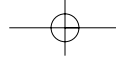
A number of decisions were promptly taken:

1. The house would be restored to its moment of greatest promise: its pre-African configuration. At that point it was a brand new, not-yet-failed prototype on the eve of its dramatic and photogenic departure for the colonies in the hold of a cargo plane. This decision necessitated an industrial scale restoration that entailed disassembling, cleaning, and repainting virtually every panel and piece. The alternative of displaying a reassembled ruin was deemed too antiquarian in spirit and too dangerous in practice, especially given the state of decay of certain structural elements, in particular the floor beams.

6. Sean Keller, "Behind the Curtain," *ArtForum*, February 2007, 101.
Sean Keller, "Behind the Curtain," *ArtForum*, February 2007, 101.
7. Benedict Huber and Jean-Claude Steinegger, ed., Jean Prouvé: *Industrial Architecture*. Zurich: Artemis, 1971.
Benedict Huber and Jean-Claude Steinegger, ed., Jean Prouvé: *Industrial Architecture*. Zurich: Artemis, 1971.

- Tropical House elements,
Presles, 2003. © Mark Lyon
- Tropical House elements,
Presles, 2003. © Mark Lyon





éléments seraient laissés de côté pour permettre aux visiteurs de regarder à l'intérieur de la structure, au-dessous d'elle et à travers elle.

3. Toute nouvelle fabrication serait évitée, à moins que des pièces fussent manquantes ou défailantes du point de vue structurel. Nous n'avons ni jeté ni refait les éléments non-structurels qui n'étaient plus de la première jeunesse, préférant laisser intactes les marques témoignant du vieillissement de la structure et discernables sous sa « nouveauté » apparente. Le geste consistant à laisser un certain nombre d'impacts de balles sur les pare-soleil allait paraître particulièrement provocateur. Lorsque c'était possible, nous avons préféré montrer les rebuts de la restauration au lieu de les jeter, afin de rendre aussi transparents que possible nos choix de présentation.

4. La base, dont la réalisation au niveau local avait toujours été prévue par Prouvé, ferait l'objet d'une intervention aussi invisible que possible, de manière à ne pas empêcher le visiteur de contempler la pureté documentaire de l'objet.

5. Deux conteneurs seraient aménagés de manière hiérarchique, selon la méthode LIFO (« premier arrivé, dernier sorti ») pour employer une expression de comptabilité et de gestion, de sorte que la structure (ainsi que les outils nécessaires à son montage) puisse voyager efficacement d'un site à un autre et être remontée dès sa sortie des conteneurs.

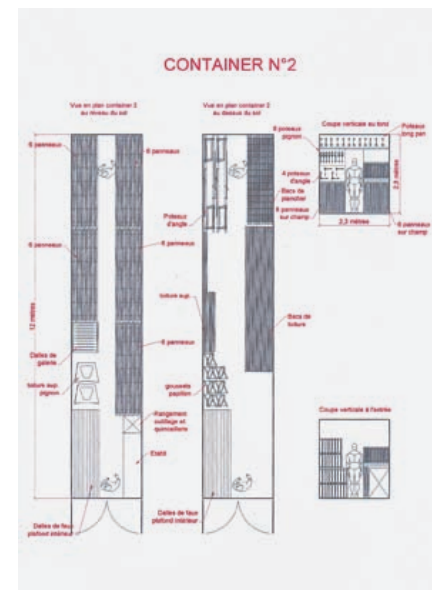
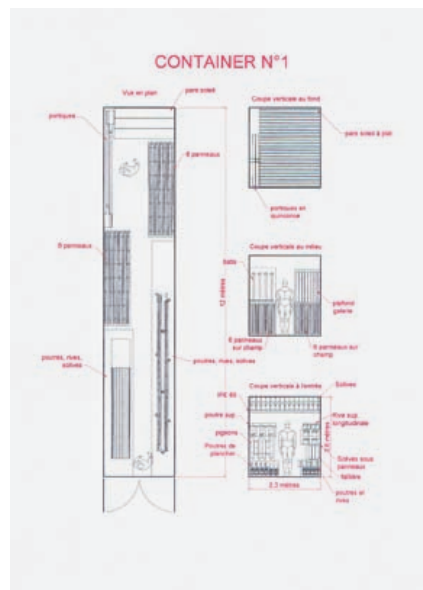
2. It would be reconstructed without interior walls and utilities, to maximize the readability of its constructive systems. At each installation, based on site specific viewing angles, elements would be left out in order to afford spectators the ability to look into/underneath and through the structure

3. Unless pieces were missing, or structurally unsound, refabrication would be avoided.

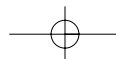
We did not discard and remake non structural elements that were less than pristine, preferring instead to leave intact witness marks of the structure's age that could be discerned through its apparent "newness." The gesture of leaving a number of bullet holes in the sun shutters would prove to be particularly provocative. Where possible, we displayed rather than discarded the detritus of the restoration in order to render as transparent as possible our curatorial choices.

4. The base, which Prouvé had always intended to be locally made, would be as invisible an intervention as possible, so as not to detract from the documentary purity of the object.

5. Two containers would be fitted out hierarchically – or to borrow an accounting expression, on a LIFO (last in first out) basis, to allow the structure (as well as all the tools necessary to its montage) to travel efficiently from site to site and to be reassembled directly out of the containers.



- Transport container, section, 2004. © Alain Banneel
- Transport container, section, 2004. © Alain Banneel





Université Yale, New Haven, Connecticut, 2005

À bien des égards, l'Université Yale constitua un lieu exceptionnel pour la Maison tropicale. L'angle des rues Chapel et York est, pour ainsi dire, le saint des saints du modernisme américain. L'Art Gallery de Louis Kahn (1953), premier bâtiment d'importance de l'architecte, fait face à l'Art & Architecture Building de Paul Rudolph (1963). Plus loin dans la rue Chapel se trouve l'un des derniers chefs-d'œuvre de Kahn, la Mellon Gallery of British Art (1974). L'idée d'installer la Maison tropicale dans ce quartier était très enthousiasmante. Il est rare, lorsque l'on conçoit une exposition sur l'architecture, d'avoir le luxe de se permettre de telles juxtapositions littérales de bâtiments fondateurs *ex post facto*.

Le hasard fit que le terrain jouxtant l'Art&Architecture Building fût vacant, dans l'attente d'une nouvelle école des beaux-arts. En outre, l'espace d'exposition du bâtiment pouvait être utilisé pendant l'hiver, jusqu'à ce que les conditions météorologiques permettent le montage en plein air. L'exposition fut donc présentée en deux temps. Il s'agit tout d'abord, à la manière d'un bateau dans une bouteille, d'une installation de l'élément autonome de soutien le plus grand de la Maison qui pût tenir à l'intérieur du bâtiment, soit une présentation simple d'une section du système.

Un espace supplémentaire d'exposition fut consacré à la présentation des rebuts du processus de restauration, notamment l'isolation des portes en fibre de verre, infestée de punaises (désinfectée depuis).

Avec l'arrivée du printemps, la Maison fut entièrement assemblée sur le terrain vacant. En hommage à la technologie brutaliste de son voisin (et de manière à éviter le choix évident d'une barrière transparente de sécurité en plexiglas), l'architecte d'installations Dean Sakamoto eut recours à une barre d'armature disposée de façon asymétrique pour protéger la Maison de l'animation de la rue, tout en la laissant visible des passants.

Grâce à l'exposition de Yale, la Maison tropicale a pu être érigée pour la première fois comme Prouvé l'entendait, c'est-à-dire selon une séquence d'assemblage préétablie et en temps limité. L'assemblage eut lieu sous les regards des étudiants en architecture dont les ateliers surplombaient le terrain inoccupé. Tandis que Prouvé dut se contenter de la couverture par les magazines des démonstrations « en direct » de son prototype,

- | [Yale School of Architecture,](#)
Exhibition Gallery, 2005.
Yale University Media Services
Photo [photo by W.K. Sacco]
- | [Yale School of Architecture,](#)
Exhibition Gallery, 2005.
Yale University Media Services
Photo [photo by W.K. Sacco]

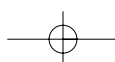
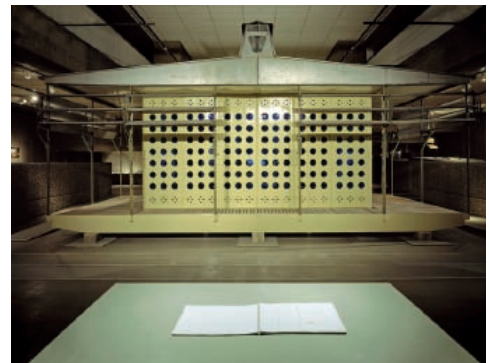
Yale University, New Haven, Connecticut, 2005

Yale University provided a unique venue for the Tropical House in several respects. The corner of Chapel and York streets is "hallowed turf" as it were, of American Modernism. Louis Kahn's Art Gallery (1953), his first major building, faces Paul Rudolph's Art & Architecture Building (1963). A bit further down Chapel Street is Kahn's late masterwork, the Mellon Gallery of British Art (1974). The idea of placing the Tropical House in this neighborhood was exciting. Rarely in conceiving exhibitions on architecture does one have the luxury of making such literal juxtapositions of seminal buildings *ex post facto*.

Fortuitously, the lot immediately next to the Art & Architecture Building was vacant, awaiting a new art school. And the exhibition space in the building could be used over the winter, until weather permitted an exterior montage. So the exhibition was presented in two stages. It began with the "ship-in-a-bottle" installation of the largest self supporting piece of the house that could fit inside the building, a straightforward presentation of the system in section

Additional gallery space was consecrated to the display of the detritus of the restoration process, including bug infested (now fumigated) fiberglass insulation from the doors.

Then, with the arrival of spring, the entire house was assembled in the vacant lot. In a nod to the building technology of its brutalist neighbor (and as a means of avoiding the obvious choice of an all-plexiglass barrier for security with transparency), installation designer Dean Sakamoto used asymmetrically arranged rebar to protect the house from the life of the street while leaving it visible to passersby.



- | [Yale, 2005](#). Yale University Media Services Photo [photo by W.K. Sacco]
- | [Yale, 2005](#). Yale University Media Services Photo [photo by W.K. Sacco]
- | [Vacant lot adjacent to Yale School of Architecture, 2005](#). Yale University Media Services Photo [photo by W.K. Sacco]
- | [Vacant lot adjacent to Yale School of Architecture, 2005](#). Yale University Media Services Photo [photo by W.K. Sacco]



- 8. See for example the montage of the BLPS house as documented in *Architecture d'aujourd'hui*, n°2, February 1939. See for example the montage of the BLPS house as documented in *Architecture d'aujourd'hui*, n°2, February 1939.
- 9. Published by Metropolis Books, 2006. Published by Metropolis Books, 2006.

qui durèrent des semaines, voire même des mois⁸, l'installation de Yale bénéficia d'une technologie audiovisuelle d'une puissance et d'une immédiateté bien plus grandes. La couverture vidéo en direct fut assurée sur le site Internet de l'École d'architecture de Yale, abondamment relayée par d'autres sites consacrés à l'architecture. Aux quatre coins du monde, on pouvait assister au montage en temps réel. Des milliers de visiteurs consultèrent le site durant une semaine. D'autres images filmées quotidiennement – interviews avec des architectes en visite, discussions sur le montage avec divers participants, résumé visuel quotidien du processus – constituèrent un reportage parallèle, téléchargeable en plus de la couverture vidéo du montage. Grâce à cet usage de la technologie, l'exposition de Yale illustra la logique de la Maison tropicale en élargissant les méthodes de présentation voulues par Prouvé.

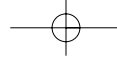
L'impact de l'exposition de Yale est encore visible sur Internet, lorsque l'on recherche, en anglais, « Jean Prouvé Tropical House » sur Google : on obtenait encore récemment 16 000 mentions. La Maison tropicale figure fréquemment sur des sites « verts » comme Treehugger.com. Le site Internet de Yale est même mentionné et cité en note dans la récente compilation *Design Like You Give a Damn : Architectural Responses to Humanitarian Crises*⁹, réalisé par le collectif Architecture for Humanity, sorte de Whole Earth Catalog du XXI^e siècle pour les architectes engagés politiquement.

Voilà un bel exemple d'appropriation de Prouvé comme modèle à suivre pour la réintroduction dans la profession d'architecte d'une conscience sociale qui brille

The Yale exhibition marked the first time the Tropical House was erected "à la Prouvé" – that is, in a predetermined assembly sequence and against the clock. This was accomplished in full view of the architecture students, whose studios overlooked the vacant lot. While Prouvé had to content himself with the coverage of his "live" prototype demonstrations in magazines that lagged by weeks or even months,⁸ the Yale installation benefited from media technology of far greater leverage and immediacy. A live video feed onto the Yale School of Architecture website was established and widely publicized on internet sites of architectural interest. The montage could be watched in real time all over the world. The site experienced thousands of hits in a period of a week. Supplementary footage filmed daily – interviews with visiting architects, discussion of the montage by various participants, and a daily visual summary of progress – provided a parallel reportage that could be downloaded alongside the broadcast. Through this use of technology, the exhibition at Yale illustrated the logic of the tropical house by expanding upon Prouvé's own methods of presentation.

The impact of the Yale show may still be seen on the internet by Googling "Jean Prouvé Tropical House." This exercise yielded 16,600 hits recently. The Tropical House turns up frequently on such "green" sites as Treehugger.com. Indeed the Yale website is cited and footnoted in the recently published compendium *Design Like you Give a Damn: Architectural Responses to Humanitarian Crises*, produced by the collective Architecture for Humanity as a kind of twenty-first century Whole Earth Catalog for politically engaged architects.⁹





par son absence depuis quelques décennies. Autre illustration : à l'occasion des secours apportés aux victimes de l'ouragan Katrina, des étudiants en architecture « convoquent » Prouvé au cours d'ateliers pour des projets de logements d'urgence.

Parallèlement à ce timide renouveau de la conscience sociale au sein de la profession, on assiste à un changement d'attitude correspondant au passage de ce que Robert A. M. Stern appelle « des actes d'individualisme sculptural de haut vol » à une « construction systématique plus marquée, grâce à l'étude de la fabrication numérique et du sur-mesure massifié¹⁰. » Invoquant Maxéville, où Prouvé dirigea brièvement un collectif dont les membres ne concevaient que ce qu'ils étaient capables de construire eux-mêmes, William Menking a récemment mis en évidence l'existence d'une nouvelle race d'architectes dans la même veine : « Un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XXI^e, de jeunes cabinets d'architectes mettent un bémol à leur passion pour l'ordinateur et font preuve d'un respect sain pour la soudure à l'arc et la scie sauteuse¹¹. »

Simultanément, une tendance plus consumériste (tout en étant enracinée dans l'intérêt porté à la préfabrication) est née sous la bannière promotionnelle de *Dwell*, revue de design de la côte Ouest américaine dont les pages regorgent d'annonces publicitaires témoignant de l'enthousiasme de ses lecteurs pour le « moderne des années cinquante », considéré comme un style décoratif à la mode. Prouvé y est vu comme le « parrain du préfabriqué », mais un préfabriqué généralement dénué de tout lien significatif avec la section de la profession qui conçoit des constructions d'urgence (bien que la revue parraine les prix « Nice Modernist » récompensant des projets sociaux). Dans ce contexte, la préfabrication demeure principalement une méthode destinée à éviter la participation intégrale d'un architecte à la construction d'une maison contemporaine, pour un prix raisonnablement inférieur au coût d'une structure équivalente en ossature bois. Il est néanmoins permis d'espérer que cet embourgeoisement de la préfabrication permettra, en retour, aux nouvelles techniques de construction de servir les projets d'habitat minimal.

It is a fine example of the appropriation of Prouvé as a role model for the reintroduction into the profession of architecture of a social consciousness that has been largely absent in recent decades. Highlighted further by the relief efforts in the wake of Hurricane Katrina, architecture students are channeling Prouvé in their studio projects on emergency housing:

Paralleling a slight rise in social consciousness within the profession is a shift of focus from what Robert A. M. Stern has termed "acts of high wire sculptural individualism" to more "systematic construction," through the exploration of digital fabrication and mass customization.¹⁰ Invoking Maxéville, where Prouvé briefly presided over a collective dedicated to designing only what they could build themselves, William Menking recently identified a new breed of architect on the same path:

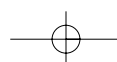
With one foot in the nineteenth and the other in the twenty first century young firms are tempering their love affair with the computer with a healthy respect for arc welders and chop saws.¹¹

Concurrently, a more consumerist strain of interest (but one still rooted in a preoccupation with prefabrication) has emerged under the promotional banner of *Dwell* magazine, a West Coast-based design publication whose pages overflow with advertisements attesting to the eager absorption by its readers of "mid-century modern" as a hip decorating style. Here Prouvé is the "godfather of prefab" -- but a prefab which generally lacks any significant engagement with the wing of the profession which is designing emergency relief structures (although the magazine does sponsor "Nice Modernist" awards for civic-minded projects). In this context, prefabrication remains primarily a method to bypass the full participation of an architect in the construction of a contemporary house, at a reasonable discount to the cost of an equivalent stick-frame structure. But we may hope that this gentrification of prefabrication will also result in the "trickling down" of new building technologies to the benefit of projects for minimal habitat.

10. Robert A. M. Stern, Introduction to Jean Prouvé: a Tropical House, New Haven: Yale University, 2005.
Robert A. M. Stern, Introduction to Jean Prouvé: a Tropical House, New Haven: Yale University, 2005.

11. William Menking, "Back to the Future," The Architect's Newspaper, January 19, 2005, 8-10.
William Menking, "Back to the Future," The Architect's Newspaper, January 19, 2005, 8-10.

→ "Bungalette," Columbia University School of Architecture Studio Project, 2006. © Ping Kwan
→ "Bungalette," Columbia University School of Architecture Studio Project, 2006. © Ping Kwan



L'UCLA et le Hammer Museum, 2005

L'University of California at Los Angeles (UCLA) avait proposé d'accueillir l'exposition dans des conditions semblables à Yale, sur la côte Ouest, cette fois. Los Angeles est la patrie des « Case Study Houses » et d'autres expériences de préfabrication comme les « Eichler Homes ». La Maison tropicale fut érigée dans la cour du Hammer Museum, tandis que les salles d'exposition de l'école d'architecture du campus principal de l'UCLA abritèrent simultanément photos et objets concernant la restauration, ainsi que des éléments surnuméraires par rapport à la configuration carrée choisie pour la cour du musée. Si l'exposition de Yale fut surtout visitée par des architectes et des passionnés de design provenant de la zone métropolitaine new-yorkaise, celle du Hammer Museum permit au monde de l'art contemporain d'intégrer Prouvé à ses propres objectifs et significations.

Une décennie auparavant, l'art contemporain français avait connu un frémissement autour du créateur, lorsque Bertrand Lavier avait disposé une table de Prouvé sur un congélateur Faure¹².

Prouvé devient ici abstrait, sous la forme d'une structure en pagode, littéralement « congelé » dans le passé. Tout en évoquant l'obsolescence, la composition de Lavier n'a rien d'ouvertement politique. Pourtant, au moment de l'exposition de Los Angeles, l'Amérique était empêtrée dans une guerre interminable et impopulaire en Irak. La Maison tropicale fut un moyen de rapprocher la guerre en cours d'un autre conflit suscité par le pétrole, la guerre civile au Congo. La présence fortuite, dans la cour du Hammer Museum, de bambou – cultivé dans des pots que le propriétaire avait jugés trop encombrants pour les retirer – fit aussi ressurgir des souvenirs du Viêt Nam. Bien qu'elle concernât exclusivement l'Afrique, la Maison tropicale devint emblématique des traumatismes postcoloniaux en Asie.

Rendant compte des installations de Yale et de l'UCLA, Thomas Lawson estimait que la première était ludique et la seconde inquiétante, en dépit du rude temps hivernal qui sévissait à New Haven et du soleil permanent de Los Angeles. À l'intérieur de l'Art & Architecture Building, bâtiment « étrangement songeur », la Maison tropicale lui fit d'abord l'effet d'un « gigantesque jouet mécanique » ; il trouva également que la démarche consistant à retrouver les éléments trop détériorés de la Maison ici présentés

The University of California at Los Angeles (UCLA) and Hammer Museum, 2005

The University of California at Los Angeles (UCLA) provided an exhibition opportunity on a par with Yale, but this time on the West Coast. Los Angeles is the site of the Case Study Houses, as well as other experiments in prefabrication such as the Eichler Homes. The Tropical House itself was erected in the Hammer Museum courtyard while concurrently the exhibition space at the school of architecture on UCLA's main campus was used to display photographs and artifacts of the restoration, as well as elements that were surplus to the square configuration chosen for the Hammer Courtyard. Whereas the Yale exhibition was attended primarily by architects and design enthusiasts from the New York metropolitan area, the Hammer exhibition provided an occasion for the contemporary art world to appropriate Prouvé for its own purposes and meanings.

There had been vague stirrings of such a thing in France a decade earlier, when, Bertrand Lavier put a Prouvé table on top of a Faure freezer.¹²

Here Prouvé is both abstracted into a pagodalike structure and literally "frozen" in the past. Lavier's composition, while evoking obsolescence, is not overtly political. By the time of the Los Angeles exhibition, however, America was mired in a protracted, unpopular war in Iraq. The Tropical House provided a means to conflate the current war with another oil-based conflict, the civil war in the Congo. The accidental presence of bamboo in the Hammer courtyard – growing in cement planters which the landlord deemed too cumbersome to remove for us – dredged up memories of Viet Nam as well. Although it was strictly an African affair, the Tropical House was now emblematic of Asian post-colonial trauma.

In a review of both the Yale and UCLA installations, Thomas Lawson found the former playful and the latter ominous, despite the miserable winter weather of New Haven and the permanent sunshine of Los Angeles. Inside the "strangely brooding" A & A Building the tropical house seemed to him at first "an oversize mechanical toy," and the process of tracking down the pieces of the house too degraded to utilize but presented in the "dark nooks and crannies of Rudolph's tower" involved a pleasurable element of play. In Los Angeles, on the other hand, "nestled in a bamboo glade," it seemed "the perfect foil

12. The piece "Prouvé/Faure" was exhibited in 1995 at Jousse Seguin Gallery along with installations in the same spirit by Rudolf Stingel and Thomas Grunfeld. The piece "Prouvé/Faure" was exhibited in 1995 at Jousse Seguin Gallery along with installations in the same spirit by Rudolf Stingel and Thomas Grunfeld.

- Bertrand Lavier, Prouvé/Faure, 1995. Faure freezer and Prouvé table. View of the exhibition «Pièces-Meublés» (1995), Galerie Patrick Seguin, Paris. Courtesy Galerie Patrick Seguin
- Bertrand Lavier, Prouvé/Faure, 1995. Faure freezer and Prouvé table. View of the exhibition «Pièces-Meublés» (1995), Galerie Patrick Seguin, Paris. Courtesy Galerie Patrick Seguin



- Christopher Williams, Tropical House (Prototype), Sun Shutters, produced at the workshops of Jean Prouvé, Maxéville, 1949-1951. Airlifted to Brazzaville in 1951. Shipped back to Maxéville, 1999. Los Angeles, October 4, 2005, 2005. Chromogenic Print / Print : 24 x 20 inches / 61 x 50.8 cm / Edition 10 of 10 / Courtesy David Zwirner Gallery
- Christopher Williams, Tropical House (Prototype), Sun Shutters, produced at the workshops of Jean Prouvé, Maxéville, 1949-1951. Airlifted to Brazzaville in 1951. Shipped back to Maxéville, 1999. Los Angeles, October 4, 2005, 2005. Chromogenic Print / Print : 24 x 20 inches / 61 x 50.8 cm / Edition 10 of 10 / Courtesy David Zwirner Gallery

13. All quotations in this and the next paragraph are from Thomas Lawson, "Pret a Prouvé," in *ArtForum*, January 2006. Lawson is dean for architecture at California Institute of the Arts in Los Angeles.

All quotations in this and the next paragraph are from Thomas Lawson, "Pret a Prouvé," in *ArtForum*, January 2006. Lawson is dean for architecture at California Institute of the Arts in Los Angeles.

dans les «sombres recoins de la tour de Rudolph» relevait d'un jeu agréable. Mais, à Los Angeles, «nichée dans une clairière de bambou», la Maison semblait servir de «prétexte parfait à un cocktail moderne des années cinquante, variante exotique sur les créations destinées à un mode de vie intérieur/extérieur, si symboliques de la culture de Los Angeles¹³. »

Lawson réfute la possibilité d'exposer l'objet intégralement préservé en quarantaine dans son lieu et son temps d'origine, et, par conséquent, «en grande partie purgé de son passé». Il estime impossible d'éviter la question de savoir si «les créations de Prouvé faisaient abstraction de l'ensemble des besoins des êtres humains autant que celles de Le Corbusier, son collaborateur d'un temps». Le rapatriement de «la construction usée et criblée de balles» de Prouvé ne peut qu'en faire «un dernier symbole affaibli de la fin de l'époque coloniale».

Artiste conceptuel indépendant de Los Angeles, Christopher Williams a choisi de photographier la Maison au musée avant son assemblage. Une photo des pare-soleil empilés et d'autres éléments de la Maison figure dans *For Example : Dix-huit leçons sur la société industrielle*, série de photographies dont le titre fait référence à *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard.

Une grande partie des blocs mégastructurels qui délimitent le morne paysage filmique de Godard comprennent des créations de Prouvé qui, après avoir perdu son usine en 1954 au profit de son investisseur principal, le monopole français de l'aluminium, était devenu une sorte d'apprenti high-tech au service de son patron. À partir de 1957, il travailla pour la Compagnie internationale de matériels de transport comme conseiller en murs-rideaux. C'est à ce titre qu'il joua un grand rôle dans l'apport de savoir-faire technique à la construction des grands ensembles, si méprisés, de la fin des années 1950 et des années 1960. Ne jouissant plus de la maîtrise de son entreprise, il n'avait plus la possibilité d'inventer un avenir meilleur.

L'objectif de Williams a transformé les pare-soleil empilés de la Maison tropicale en arbre de Noël abstrait. Si la référence à la Nouvelle Vague suggérée par le titre donne à cette œuvre une orientation radicalement polémique, l'image proprement dite fait naître des associations surréalistes qui mettent à mal les deux antennes conceptuelles le plus souvent entendues à propos de la Maison : «machine à vivre» et «ruine postindustrielle». De toute évidence, Williams est fasciné par les pérégrinations de la Maison, dont il rend compte dans le titre de sa photographie : *Maison tropicale (prototype), pare-soleil, réalisée aux ateliers de Jean Prouvé à Maxéville, 1949-1951, transportée par avion à Brazzaville en 1951. Rapatriée par bateau à Maxéville*



for a mid-century modern cocktail party, an exotic variant on the designs for indoor/outdoor living that are such an iconic part of Los Angeles culture."¹³

Lawson denies the curatorial possibility of the integrally preserved object being quarantined in its original time and place and thus "largely cleansed of its past." He finds it impossible not to address the question of whether "Prouvé's designs were as oblivious to the full range of human needs as those of his sometime collaborator Le Corbusier." Repatriating Prouvé's "battered and bullet-riddled building" unavoidably makes of it "a final enfeebled symbol of the end of the colonial moment."

Los Angeles-based conceptual artist Christopher Williams chose to photograph the house in the museum before assembly. An image of stacked sun shutters and other components of the house was included in *For Example: Dix Huit Leçons sur La Société Industrielle*: a series of images whose title refers to Jean-Luc Godard's *Two or Three Things I Know About Her*.

Many of the megastructural slabs which delineate Godard's bleak filmic landscape involved work by Prouvé, who, having lost his factory in 1954 to his main investor, the French aluminum monopoly, had become a kind of hi-tech indentured servant. From 1957 he worked as a curtain wall consultant for Compagnie Internationale de Matériels de Transport. In that capacity he contributed much of the technical expertise of the despised superblock projects of the late fifties and sixties. Having lost control of his business, he was no longer in a position to invent a better future.

en 1999. *Los Angeles, 4 octobre 2005*¹⁴. Dans la même série, il présente un triptyque photographique d'un Vélosorex restauré, exporté au Vietnam avant de se retrouver à Los Angeles. Autre Leçon de Williams, l'image d'un appartement d'un grand ensemble est-allemand.

Durant l'automne 2006, un autre artiste conceptuel entre en lice en transportant en Amérique du Sud la Maison tropicale (ou, du moins, une réplique grandeur nature, construite méticuleusement). L'artiste new-yorkais Rirkrit Tiravanija, qui avait déjà « transformé et délocalisé » d'autres monuments de l'histoire de l'architecture moderne – comme la Maison de Kings Road de Schindler, la Maison de verre de Johnson et l'immeuble Seagram de Mies van der Rohe – a construit un réplique grandeur nature de la Maison tropicale pour la 27^e Biennale de São Paulo, dont le thème était « Comment vivre ensemble ». L'artiste avait déclaré son intention de « ranimer [la maison] grâce aux passages de l'histoire et du temps, des conditions coloniales et postcoloniales, des visions moderne, postindustrielle et apocalyptique du monde¹⁵. »

Il proposait d'utiliser la structure comme espace d'accueil de manifestations et d'expositions concernant « la vie biologique et l'emploi des palmiers dans tous les aspects de la culture ». La Maison fut agrémentée de palmiers en pots, d'illustrations taxinomiques d'époque et autres images tropicales projetées sur un écran.

Tiravanija voulait que sa Maison tropicale fût « un exorcisme architectural de la représentation exotique de l'altérité ». Un critique en a comparé l'atmosphère à celle d'une salle de conférence ou de la salle d'attente d'une agence de voyage¹⁶. La popularité de la structure comme lieu de prise de photos par les visiteurs témoigne de la manière dont le passage du temps a émoussé le tranchant esthétique du modernisme métallique. En Afrique, il y a cinquante ans, il n'y eut pas preneur.

Au début de 2007, Rachel Kushner figurait en première place d'un tour d'horizon de la scène artistique de Los Angeles de l'année précédente, avec une installation consistant en une photo de la Maison tropicale surimposée à une image extraite d'un film de Guy Debord, montrant les chars russes défilant dans les rues de Budapest en 1956¹⁷.

« Je commencerai par les impacts de balles, écrit-elle, de petits trous qui n'ont rien de discret pour autant. » Leur présence, une fois décelée, atténuée le « côté diorama,

Through Williams' lens the stacked sun shutters of the Tropical House become an abstracted Christmas tree. While the New Wave reference in its title gives the work a sharp polemical orientation, the image itself suggests surreal associations that undermine the two conceptual soundbites most often hung on the house: "machine for living" and "post-industrial ruin." Williams is clearly fascinated by the peregrinations of the house, and he details them in the photograph's title: *Tropical House (Prototype), Sun shutters, Produced at the workshops of Jean Prouvé Maxéville, 1949-51, Airlifted to Brazzaville in 1951. Shipped back to Maxéville in 1999. Los Angeles, October 4, 2005.*¹⁴ In the same series, he presents a photographic triptych of a restored French Solex motorized bicycle which had been exported to Vietnam before ending up in Los Angeles. Yet another *Leçon* is an image of an East German superblock apartment.

In the Fall of 2006, another conceptual artist entered the fray by taking the Tropical House (or at least a meticulously constructed full scale replica of it) to South America. Rirkrit Tiravanija, a New York-based artist who had previously "transformed and dislocated" such other landmarks of modern architectural history as Schindler's Kings Road House, Johnson's Glass House and Mies' Seagram Building, constructed a full scale replica of the Tropical House for the 27th Sao Paulo Bienal, whose theme was "How to Live Together." The artist declared his intention to

reanimate (the house) through the passages of history and time, of colonial and postcolonial conditions, the modern, the postindustrial and the apocalyptic visions of the world.¹⁵

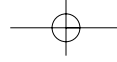
He proposed to use the structure to host events and exhibits concerning "biological life and the use of palm trees in all aspects of culture." The house was stocked with potted palms as well as period taxonomic renderings and other tropical images projected onto a screen.

Tiravanija intended his Tropical House as "an architectural exorcism of the exotic representation of otherness." One reviewer likened the ambiance to a lecture hall or the waiting room of a travel agency.¹⁶ The structure's popularity as a site for visitor photos attests to how the passage of time has softened metallic modernism's hard esthetic edges. Fifty years ago in Africa there were no takers.

14. The house was in fact shipped back to Paris, and then Presles, in 1999. The house was in fact shipped back to Paris, and then Presles, in 1999.
15. Rirkrit Tiravanija, interview with Jochen Volz for the catalog of the 27th Sao Paulo Bienal Rirkrit Tiravanija, interview with Jochen Volz for the catalog of the 27th Sao Paulo Bienal
16. Edward Leffingwell, "Design for Living," Art in America, February 2007, 81. Edward Leffingwell, "Design for Living," Art in America, February 2007, 81.
17. Guy Debord's film, *In girum imus nocte et consumimur igni* (At Night We Walk in Circles and Are Consumed by Fire), 1978, was screened for the first time in Los Angeles in late 2005. Guy Debord's film, *In girum imus nocte et consumimur igni* (At Night We Walk in Circles and Are Consumed by Fire), 1978, was screened for the first time in Los Angeles in late 2005.

- Rirkrit Tiravanija, Untitled 2006 (palm pavilion), 2006 Reconstruction of Jean Prouvé's Tropical House, palm trees, and 2 projections, photographed in the Bienal Pavillon during the 27th Bienal de São Paulo, Photo Juan Guerra, Courtesy Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil
- Rirkrit Tiravanija, Untitled 2006 (palm pavilion), 2006 Reconstruction of Jean Prouvé's Tropical House, palm trees, and 2 projections, photographed in the Bienal Pavillon during the 27th Bienal de São Paulo, Photo Juan Guerra, Courtesy Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil





au charme désuet, de cette sorte de maison de poupées coloniale grandeur nature pour attaché d'opérette ». Ce sont des « perforations menaçantes dans la logique et dans la présentation d'une relique architecturale par ailleurs parfaitement autonome », laissée délibérément telle quelle « afin de préserver les contradictions inhérentes à la commémoration d'un tel prototype ».

Mais ces impacts de balles évoquent quelque chose de plus « complexe et encore plus laid » que la guerre civile à laquelle les pièces de l'exposition faisaient référence. Dans le texte de Kushner, la Maison tropicale devient un symbole de la « gueule de bois impériale » qui, dans l'imaginaire, se confond non seulement avec l'occupation de l'Irak par l'Amérique, mais aussi – ce que suggère l'inébranlable bambou de la cour du Hammer Museum – avec Diên Biên Phú !

Pavillon du Portugal, Biennale de Venise, 2007

La confrontation la plus complexe et la plus élaborée avec la Maison tropicale à ce jour est l'installation de l'artiste mozambicaine Angela Ferreira, intitulée *Maison Tropicale* et exposée au Pavillon du Portugal à la Biennale de Venise en 2007. L'installation proprement dite est composée de photographies des sites de Niamey et de Brazzaville après le départ des maisons pour la France, ainsi que d'une sculpture des supports « en fourche », des pare-soleil et des portes à hublots, désormais bien connus [ill. 14]. Soigneusement reproduits en bois, mais flottant atectoniquement à l'intérieur d'une caisse en forme de conteneur, les éléments structurels de Prouvé sont décontextualisés au sein d'un « conteneur » de l'histoire. Se déplaçant dans le conteneur, le spectateur est mis en présence de photographies des espaces vides, aujourd'hui

In early 2007, Rachel Kushner led off a *tour d'horizon* of the Los Angeles art scene of the previous year with an installation shot of the Tropical House over a still from a Guy Debord film in which Russian tanks roll down the streets of Budapest in 1956.¹⁷

"I'll begin with the bullet holes," she writes, "small but no means discreet." Their presence, once discovered, undermines the "quaint dioramic quality, like a life-size colonial dollhouse for a make-believe attaché." They are "ominous punctures in the logic and presentation of an otherwise perfectly self-contained architectural relic," left intentionally unrepaired "to preserve the contradictions inherent in memorializing such a prototype."

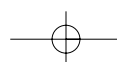
But the bulletholes suggest something more "complex and even uglier" than the civil war to which the exhibition materials referred. In Kushner's essay, the tropical house becomes a symbol of "imperial hangover" which merges in the imagination not only with America's occupation of Iraq but also, evoked by the intractable bamboo of the Hammer Museum courtyard, Dien Bien Phu!

Portuguese Pavilion, Venice Biennale, 2007

The most complex and elaborate engagement with the Tropical House to date has been Mozambiquian artist Angela Ferreira's *Maison Tropicale*, exhibited at the Portuguese Pavilion of the 2007 Venice Biennale. The installation itself consisted of photographs of the Niamey and Brazzaville sites after the houses had been removed to France, and a sculpture of the now familiar "fork" supports, sunbreakers, and porthole doors. [ill. 14]/attention, dans le texte initial il y a déjà une illustration 14. Je ne suis pas en mesure aujourd'hui de comprendre pourquoi, dans son ajout, Rubin, indique 3 nouvelles illustrations dont une porte aussi le n° 14...

A revoir] Rendered carefully in wood but floating atectonically within a containerlike box, Prouvé's structural elements are decontextualized in a "container" of history. The viewer walked through the container to confront photographs of the voids, now reappropriated by Africans. The Brazzaville pilotis were re-roofed with corrugated metal, while the Niamey concrete plinth became, in the artist's words, "a tomb to minimalism."¹⁸ The exhibition was accompanied by Ferreira's drawings, which elevate the disposition of Brazzaville's abandoned concrete *pilotis* to site sculptures in Palladian rhythms.

A direct link to the Yale/Hammer/Pompidou house was made in the appropriation of Atelier Banneel's purpose-built transport containers, reproduced in the Venice catalog [see ill 3] as the formal basis for Fereras box.¹⁹ A well-known diagram of an eighteenth century slave ship is presented elsewhere in the catalog as another "container" of history.²⁰



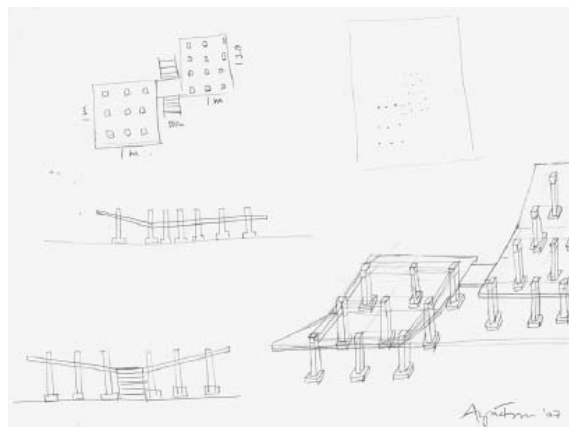
reconquis par les Africains. Les pilotis de Brazzaville ont été dotés d'un nouveau toit en tôle ondulée [ill. 15], tandis que le socle de béton de Niamey est devenu, selon les mots de l'artiste, « un tombeau du minimalisme¹⁸ ». L'exposition est accompagnée de dessins de Ferreira qui élèvent la disposition des pilotis en béton abandonnés du site de Brazzaville au rang de sculpture sur site, selon des rythmes palladiens [ill. 16]. L'appropriation des conteneurs fabriqués sur mesure pour le transport par les Ateliers Banneel, et reproduits dans le catalogue de Venise [voir ill. 3] comme soubassement formel de la caisse de Ferreira, établit un lien direct avec la maison de Yale/Hammer/Pompidou¹⁹. Un célèbre croquis d'un navire du XVIII^e siècle transportant des esclaves est présenté dans le même catalogue comme un autre exemple de « conteneur » de l'histoire²⁰.

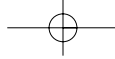
Comme Rirkrit Tiravanija, Angela Ferreira a pour habitude de faire subir entorses et déformations aux constructions célèbres de l'architecture moderniste. Dans ce que le commissaire d'exposition Jurgen Bock appelle son « détournement politique de l'eurocentrisme », elle s'est attaquée notamment aux bâtiments de Donald Judd à Marfa et aux logements sociaux hollandais. Comparée à la manière débridée dont Tiravanija exorcise ses démons coloniaux, la relation de Ferreira à la maison est plus nuancée. Son sens aigu des échecs coloniaux du modernisme et de leurs conséquences contre-utopiques est compensé par une attirance pour ses promesses utopiques et, plus particulièrement, par son admiration pour Prouvé (qu'elle nomme « le pur-sang du modernisme²¹ »). Dans le catalogue de Venise, Gertrud Sandqvist exprime son admiration pour le projet Prouvé en raison de ses « qualités ostensiblement pratiques, mais, en définitive, oniriques²². » Faisant référence au *Tour of the Monuments of Passaic* de Robert Smithson, elle affirme que la maison, version Ferreira, a été transportée (figurativement et littéralement) dans « un espace situé entre l'architecture et la sculpture²³. » À l'inverse, les photographies des sites africains ne sont que « les ruines de la modernité, sans beauté ni patine, abandonnées sans grand regret. Qu'elles se trouvent à Passaic dans le New Jersey, ou à Niamey au Niger, n'y change pas grand-chose²⁴. »



Like Rirkrit Tiravanija, Angela Ferreira has a history of departing from and distorting famous modernist architecture. In what curator Jurgen Bock describes as her “political detournement of Eurocentrism,” she has addressed, among others, Donald Judd’s Marfa, Dutch social housing. Compared to Tiravanija’s freewheeling approach to exorcising his colonial demons, however, Ferreira’s engagement with the house is more nuanced. Her keen sense of modernism’s colonial failures and their dystopian wake are offset by her attraction to its utopian promises, and, more specifically, her admiration for Prouvé (whom she terms “the thoroughbred of modernism”²¹). In her catalog essay, Gertrud Sandqvist admires Prouvé’s project for its “ostensibly practical, but in fact dreamlike qualities.”²² Invoking Robert Smithson’s *A Tour of the Monuments of Passaic*, she describes the Ferreira version of the house as having been transported (figuratively and literally) to “a space somewhere between architecture and sculpture.”²³ Conversely, the photographs of the African sites are simply “the ruins of modernity, with neither beauty nor patina, abandoned with little regret. Whether they are in Passaic, New Jersey, or in Niamey, Niger, makes no big difference.”²⁴

18. Jurgen Bock, « Angela Ferreira's Modernity at Large », dans *Maison Tropicale, Angela Ferreira*, cat. d'exp., 2007, p. 14.
Jurgen Bock, “Angela Ferreira's Modernity at Large,” in *Maison Tropicale, Angela Ferreira* (exhibition catalog), 2007, 14.
19. Voir Gertrud Sandqvist, « Sculpture Revisited », *ibid.*, p. 24.
in Gertrud Sandqvist, “Sculpture Revisited,” *Maison Tropicale*, 24.
20. Manthia Diawara, « Architecture as Colonial Discourse », *ibid.*, p. 44.
Manthia Diawara, “Architecture as Colonial Discourse,” *Maison Tropicale*, 44.
21. *Maison Tropicale, Angela Ferreira*, p.41.
Maison Tropicale, 41
22. Sandqvist, *op. cit.*, p. 27.
Sandqvist, *op. cit.*, 27.
23. *Ibid.*, p. 23.
Ibid., 23.
24. *Ibid.*, p. 26.
Ibid., 26





Christie's, New York, 2007

Comme si elle s'était donné le mot avec Venise, la société de ventes aux enchères Christie's procède, à New York, à la vente au plus offrant de l'autre maison de Brazzaville dont Andre Balazs, pionnier de l'hôtellerie de luxe, se porte acquéreur pour la somme très médiatisée de 4,97 millions de dollars. Dépourvue de plomberie, de chauffage, de climatisation, d'électricité, de cuisine et de salle de bains, cette Maison tropicale, d'une surface d'à peine 92 m² d'espace utile (sans compter la véranda amovible), a atteint un prix au mètre carré supérieur à 54 100 dollars, équivalent à celui des appartements les plus chers, et les plus rares, de Manhattan. Balazs a aussitôt annoncé son intention d'installer la structure dans l'un de ses hôtels de Miami, à temps pour le salon Art Basel de Miami en 2008.

Le montage de cette maison à la périphérie de New York (comme cela avait été le cas à Paris) a permis de comparer les différentes méthodes de restauration appliquées aux deux maisons de Brazzaville. La maison acquise par Balazs bénéficie d'un bien meilleur fini que lorsqu'elle était neuve, ayant été restaurée dans le but évident de la vendre comme sculpture architecturale contemporaine à un collectionneur d'art qui aurait pu être rebuté par les imperfections et le vieillissement d'un prototype brut. Elle repose sur un socle très visible, réglable en hauteur et destiné à rester avec la maison, indépendamment du lieu. Angela Ferreira commente ainsi la maison vendue par Christie's : « La présence de ces piliers n'a rien à voir avec le projet original de Prouvé [...]. Sorte de piédestal, ils traduisent l'élévation de l'objet au rang d'article précieux²⁵. » Pour Ferreira, les piliers en métal fabriqués sans tenir d'un compte d'un site spécifique symbolisent le fait que, restauré, cet exemple particulier a été vidé non seulement de son histoire africaine, mais aussi des intentions modernistes de son créateur qui avait élaboré, pour chaque installation, différentes solutions en fonction des sites. Délibérément restaurée selon sa configuration pré-africaine (et donc « vidée » de son histoire africaine, mis à part les impacts de balles), la maison du Centre Pompidou tente néanmoins de présenter la Maison tropicale comme un témoin de l'architecture moderniste et de ses intentions, plutôt que comme une structure transportable.

Le succès de cette vente a déclenché plusieurs autres ventes aux enchères de demeures modernistes *in situ*. Peu d'entre elles ont séduit les acheteurs, sans doute parce que les lieux où elles se trouvent n'attirent guère les acquéreurs potentiels. En 2008, Christie's n'a pas réussi à vendre la maison Kaufman de Richard Neutra à Palm Springs, en Californie ; à peu près à la même époque, la société Wright Auctions n'a pu trouver acquéreur pour la maison Esherick de Louis Kahn à Philadelphie. À l'inverse, la Maison tropicale peut désormais voyager éternellement de jardin en jardin (ou de musée en musée). À cet égard, elle transcende

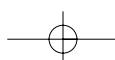
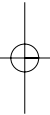
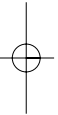
Christie's, New York, 2007

As if on cue from Venice, Christie's auction house followed with the sale to the highest bidder of the other Brazzaville house in New York to pioneering style hotelier Andre Balazs for a much-publicised \$4.97 million. Although it has neither plumbing, heating, air conditioning, electricity, a kitchen, or bathrooms, this Tropical House, with a mere 988 square feet of usable space (excluding the wraparound verandah), fetched \$5,028 per square foot, a price higher than all but a small handful of ultra-high end Manhattan apartments. Balazs promptly announced his intention to install the structure at one of his Miami hotels in time for Art Basel/Miami 2008.

The montage of this house just outside of New York City (as well as previously in Paris) afforded the opportunity to compare the different restoration approaches taken to the two Brazzaville houses. The house Balazs bought was more highly finished than it was when new, restored with the evident intention of selling it as a contemporary piece of architectural sculpture to an art collector who might be put off by the imperfections and age of a raw prototype. It rested on a visually prominent, height-adjustable base which was meant to stay with the house on whatever site presented itself. Angela Ferreira commented on the Christie's house: "...the presence of these pillars had nothing to do with Prouvé's original project...like a plinth, they reflect the elevation of the object to a precious thing."²⁵ For Ferreira, the non site-specific fabricated metal pillars are emblematic of the fact that, as restored, this particular example was emptied not only of its African histories, but also of the modernist intentions of its creator, who developed different, site-specific solutions for each installation. The Pompidou house, while intentionally restored to its pre-African configuration (and thus "emptied" of its African histories, save for the bullet holes) makes an attempt to present the house as a document of modernist architecture and its intentions, rather than a portable sculpture.

The success of the sale has sparked several further offerings at auction of *in situ* modernist dwellings. Few of these have succeeded, probably because potential buyers were not seduced by their locations. Christies unsuccessfully offered Richard Neutra's Kaufman house in Palm Springs, California, at auction in 2008; around the same time Wright Auctions failed to sell Louis Kahn's Esherick house in Philadelphia. The Tropical House, on the other hand, can now go from garden to garden (or museum to museum) forever. It has transcended the principal limitation of built form in this regard – site specificity – to become mobile Architecture/Sculpture/Garden Folly. While most prefabricated architecture has sunk to the generic level of trailer parks, Prouvé has been sucked into the vortex of art market fetishization. At the same time

25. Bock, *op. cit.*, p. 13.
Bock, *Maison Tropicale*, 13.



la principale limite à laquelle est confrontée la forme construite – la spécificité du site – pour devenir une architecture/sculpture/folie mobile. Tandis que la plupart des exemples d'architecture préfabriquée sont tombés dans la catégorie générique du village de mobile homes, Prouvé est aujourd'hui happé dans le tourbillon de la fétichisation du marché de l'art. Simultanément, il semble être à la tête de la charge postcoloniale engagée par les artistes, collectionneurs et critiques contemporains.

Mais comment Prouvé a-t-il pu se retrouver au beau milieu de tout cela ? Homme engagé politiquement et moralement, il n'avait rien d'un oppresseur colonial. Ayant choisi, durant toute la Seconde Guerre mondiale, la Résistance plutôt que la collaboration industrielle avec les Allemands, il fut le premier maire de Nancy à la Libération. C'était un patron de gauche qui avait fait de ses employés les actionnaires de l'usine. Il fut admiré de ses étudiants, même pendant les événements de 1968.

Une grande partie de l'explication vient de la culpabilité qu'il éprouvait en raison de son association avec Le Corbusier, « son collaborateur occasionnel ». Le Corbusier est une cible facile et bien visible pour ceux qui veulent attribuer les maux du xx^e siècle aux architectes en considérant leurs créations comme la cause – au lieu d'y voir un symptôme – des problèmes de la modernité. Les artistes contemporains s'approprient souvent Le Corbusier lorsqu'il leur faut une image pratique pour souligner l'échec du modernisme, voire pire. Un exemple récent nous en est donné par *Nutsy's* de Tom Sachs (2002) : Le Corbusier y est associé à Ray Kroc, le fondateur de McDonald's. Entre autres choses, ils ont l'un et l'autre « intégré l'automobile dans l'architecture », selon Sachs, qui exprime l'impact du moteur à combustion interne sur le paysage du xx^e siècle par la construction et le fonctionnement d'un circuit de voitures électriques, immense et très élaboré, orné de maquettes des « grands succès » de Le Corbusier : la Villa Savoye, l'Unité d'habitation de Marseille... et des restaurants McDonald's accessibles en voiture.

Sachs a beau jurer qu'il considère Le Corbusier comme un héros incompris du xx^e siècle, c'est bien la force de

he seems to be leading the post-colonial charge among contemporary artists, collectors, and critics.

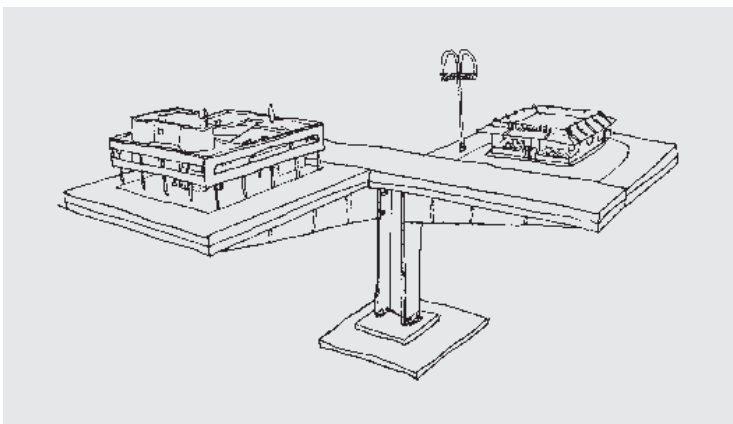
How did Prouvé wind up in the middle of all this? In his lifetime, he was an ethical, engaged political actor – hardly a colonial oppressor. A resister who sat out the second World War rather than collaborate industrially with the Germans, he was the first postwar mayor of Nancy. He was a leftist entrepreneur who made his workers stakeholders in the factory. He was revered by his students, even through the unrest of 1968.

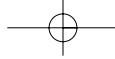
Much of the explanation lies in his guilt by association with "his sometime collaborator" Le Corbusier. Le Corbusier is a broad, easy target for those wishing to pin the ills of the twentieth century on architects by treating their designs as the cause, rather than a symptom, of the problems of modernity. Contemporary artists have frequently appropriated Le Corbusier when they need a handy image to denote the failure of modernism – or worse. In one recent example, Tom Sachs' *Nutsy's* (2002), Le Corbusier is paired with McDonald's founder Ray Kroc. Among other things, they both "integrated the automobile with architecture," according to Sachs, who conveys the impact of the internal combustion engine on the landscape of the twentieth century through the construction and operation of a vast and elaborate slot car track limned by models of Le Corbusier's "greatest hits": Villa Savoye, l'Unité d'Habitation of Marseilles...and Macdonald's drivethroughs.

While Sachs professes to consider Le Corbusier a misunderstood hero of the twentieth century, it is Le Corbusier's power as a symbol of the failure of urbanism that animates the piece in the first place. (Sachs also implicates Mies van der Rohe in *Nutsy's* with a foamcore "Knoll corner" of replicant Barcelona Pavilion furniture.)

Prouvé is relatively new to this type of post-modern critique. A decade ago, the Lavier piece barely resonated. In any case the installation was merely temporary, as the table was already worth more as a Prouvé table than as an element in a Lavier assemblage. In 1995, Prouvé was still largely absent from the canon of architectural history, and all but invisible outside France. Since Prouvé wasn't licensed either as an architect or an engineer, his work was often not even credited formally. A self-effacing man, he lacked the self-promotional nerve of Le Corbusier. But with the growing recognition of his contributions to modern architecture, he has become fair game for appropriation into broader discourses. And the Tropical House project, perhaps his most emblematic creation, is richer and more resonant than any mere chair or table. The interest of contemporary conceptual artists is a sign Prouvé has assumed his rightful place in the history of architecture.

- Tom Sachs, *Nutsy's*, New York, 2002. Courtesy Guggenheim Museum
- Tom Sachs, *Nutsy's*, New York, 2002. Courtesy Guggenheim Museum





Le Corbusier comme symbole de l'échec de l'urbanisme qui, avant tout, anime cette pièce (Sachs convoque également dans *Nutsy's* Mies van der Rohe, avec un salon Knoll en mousse, réplique du mobilier du pavillon allemand de Barcelone).

Prouvé n'est l'objet d'une telle critique postmoderne que depuis relativement peu de temps. Il y a dix ans, l'œuvre de Lavier n'avait guère fait de bruit. De toute manière, il s'agissait d'une installation temporaire, puisque la table avait déjà, comme création de Prouvé, une valeur supérieure à celle d'un élément d'assemblage de Lavier. En 1995, Prouvé demeurait absent des canons de l'histoire de l'architecture, tout à fait invisible hors de France. Étant donné qu'il n'avait ni le titre d'architecte ni celui d'ingénieur, ses créations ne portaient souvent aucune signature officielle. Personnalité modeste, Prouvé n'avait pas le culot d'un Le Corbusier pour faire sa propre publicité. Mais, à mesure que sont reconnues ses contributions à l'architecture moderne, il devient une proie que de plus vastes discours s'approprient aisément. En outre, la Maison tropicale, sa création peut-être la plus emblématique, possède plus de richesse et de résonance qu'un simple fauteuil ou une table. L'intérêt porté par des artistes conceptuels contemporains à Prouvé est le signe que ce créateur jouit de la place qui lui revient dans l'histoire de l'architecture.

Centre Pompidou, 2007

Grâce au retour de la Maison tropicale sur la terrasse sud du cinquième étage du Centre Pompidou, Prouvé pourrait bien avoir gagné le sanctuaire qui le protégera des braconniers de l'art contemporain. Après tout, ce sont Prouvé et Philip Johnson, coprésident du jury Pompidou, qui appuyèrent le choix de Renzo Piano et de Richard Rogers pour la conception du bâtiment ; cette installation est donc une sorte de retour aux sources. Au cours des sept années qui se sont écoulées depuis son rapatriement en pièces détachées, le projet entourant la Maison tropicale a joué un rôle crucial pour redonner à Prouvé sa place dans l'histoire de l'architecture ; et ce, en présentant un objet complet – prototype d'un système de construction dont Prouvé, sans en être l'architecte, est l'auteur principal – en divers contextes accessibles à la fois aux professionnels de l'architecture et au grand public. Au rythme actuel des visites du Centre Pompidou, plus de cinq millions de personnes y auront vu la Maison d'ici à 2008. Il est possible qu'elle voyage à nouveau. Quoi qu'il en soit, les deux conteneurs sont prêts. On peut être en droit d'affirmer avec quelque satisfaction qu'une construction vagabonde de Prouvé a contrecarré les tendances décontextualisantes du marché du design et trouvé une identité cohérente sous la forme d'une architecture pédagogique itinérante.

Robert M. Rubin est doctorant en Théorie et histoire de l'architecture à la Columbia University de New York. En 2005, son épouse, Stéphane Samuel, et lui-même ont fait don de la Maison tropicale à la Georges Pompidou Foundation, dont R. Rubin est président.

Robert M. Rubin

Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu

Centre Pompidou, 2007

With the return of the Tropical House to the fifth floor south terrace of Centre Pompidou, Prouvé has perhaps found a sanctuary from the poachers of contemporary art. After all, Prouvé and co-chairman of the Pompidou jury Philip Johnson championed the selection of Renzo Piano and Richard Rogers to design the museum, so the installation is something of a homecoming. In the seven years since its repatriation in pieces, the Tropical House project has played an instrumental role in the resituation of Prouvé in the history of architecture. It has done so by showing a complete object – a prototype of a constructive system of which Prouvé, though not the architect, is the principal *auteur* – in a variety of contexts accessible to both the architecture profession and the general public. At the Pompidou's rate of visits, more than five million people will have seen the house there by sometime in 2008. It may well travel again. In any event, the two containers are standing by. One might be justified in saying with some satisfaction that a wandering Prouvé building has resisted the decontextualizing tendencies of the marketplace for design and found a coherent identity as itinerant pedagogic architecture.

Robert M. RUBIN is a doctoral candidate in Theory and History of Architecture at Columbia University in New York. In 2005, he and his wife, Stéphane SAMUEL, donated the Tropical House to the Centre Pompidou Foundation, of which he is Chairman.

By Robert M. Rubin

