

TFE 2018 [LBARC 2200] - LOCI Bruxelles

Titre :L'exposition comme vecteur de changement des pratiques ?

Étudiant(e) :FAJWLEWICZ Jimmy

Copromoteur expert :SCHMITZ David

Copromoteur 2 :CHANVILLARD Cécile

Copromoteur 3 :FONTAINE Christine

Copromoteur 4 :LEDENT Gérald

Date de présentation :19.06.2019

RÉSUMÉ

Ce travail est le fruit d'une recherche née de la mise en commun de deux questionnements personnels concernant la pratique de l'architecture, à savoir : comment susciter l'intérêt pour l'architecture ? Comment exposer l'architecture ? Le premier est issu d'un constat préoccupant sur le manque d'intérêt porté à la discipline architecturale de la part du grand public. Le second se base sur la difficulté, de montrer l'architecture hors de son contexte. Dans un premier temps, le présent travail soutiendra le besoin d'une remise en question des pratiques traditionnelles des architectes. Un second temps évoquera l'évolution de la pratique de mise en exposition de l'architecture, ainsi que des différents modes d'utilisation des expositions par les architectes. Ensuite, on cherchera à établir concrètement l'objet d'une exposition qui saura développer son rôle dans le changement des pratiques et celui d'éveil à l'architecture. Par exemple, le rapprochement avec les pratiques artistiques contemporaines. Ce chapitre sera également l'occasion d'afficher l'opportunité qu'offre la Biennale d'architecture de Venise aux architectes pour stimuler et transformer leurs pratiques.

MOTS-CLEFS

Exposition, Scénographie, Installation-art, Pratique architecturale, Biennale d'architecture, Paradoxe

L'exposition comme vecteur de changement des pratiques

L'exposition comme vecteur de changement des pratiques

Travail de fin d'études en *œ* sur l'architecture
2018-2019

Jimmy Fajwlenicz

LBARC 2200 | Travail de fin d'études en *e* sur l'architecture

Jimmy Fajnwleicz

Expert

David Schmitz

Co-promoteurs

Cécile Chanvillard

Christine Fontaine

Gérald Ledent

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à l'élaboration de ce travail.

Tout d'abord, l'ensemble du corps enseignant qui a su s'adapter pour me conseiller, me guider dans un sujet qui me tenait à coeur : Monsieur David Schmitz, mon expert pour son enthousiasme, son engagement et sa volonté d'aller chercher le meilleur de ses élèves, pour son aide précieuse et ses conseils toujours avisés ; Mesdames Christine Fontaine et Cécile Chanvillard, mes co-promotrices, pour leur enseignement plus que prolongé sur l'entièreté du Master et surtout pour leur dévouement à mon égard ; Monsieur Gérald Ledent, mon co-promoteur, pour la justesse de ses remarques et sa contribution à rendre ce travail toujours plus cohérent.

J'aimerais également remercier mes très chers amis, Henri, Ludovica et Alexandre pour leur aide, leur soutien et leur attention.

Merci aussi à ma soeur, à mes grand-parents et à toute ma famille, pour l'immense soutien que vous m'apportez.

Enfin, merci n'est pas suffisant pour tout ce que vous faites pour moi ; à mes parents, je vous aime.

TABLE DES MATIÈRES

0. Introduction	9
<u>Chapitre 1 : Pour une remise en question</u>	11
1.1. Un désintérêt pour l'architecture	11
<u>Chapitre 2 : Afin de changer les pratiques</u>	19
2.1. Le paradoxe de l'exposition d'architecture	19
2.2. Histoire de l'exposition d'architecture	25
2.3. Évolution de la mise en exposition de l'architecture	35
2.4. De l'utilité de l'exposition d'architecture	43
2.5. Alors finalement comment exposer l'architecture ?	47
2.5.1. L'exposition comme espace de fabrique	49
2.5.2. L'exposition comme espace d'expérimentation	53
2.5.3. L'exposition comme espace de dialogue	59
2.6. En guise de conclusion d'ouverture	63

<u>Chapitre 3 : Objet de l'exposition</u>	65
3.1. Bruxelles ou l'architecture d'intérêt général	65
3.1.1. Des luttes urbaines	71
3.1.2. Du quartier Nord	75
<u>Chapitre 4 : De la réflexion à l'action</u>	83
4.1. Comment susciter l'intérêt pour l'architecture ?	83
4.1.1. Quelques moyens de sensibilisation	87
4.1.2. La Biennale d'architecture de Venise	91
<u>Chapitre 5 : Synthèse critique</u>	97
6. Bibliographie	100

*« Approfondir un problème n'est pas encore le résoudre :
établir une sorte de répertoire de questions auxquelles seule une
recherche collective et interdisciplinaire sera peut-être en état
d'apporter une réponse. »*

0. Introduction

Ce travail est le fruit d'une recherche née de la mise en commun de deux questionnements personnels concernant la pratique de l'architecture, à savoir : *comment susciter l'intérêt pour l'architecture ? Comment exposer l'architecture ?*

Le premier est issu d'un constat préoccupant sur le manque d'intérêt porté à la discipline architecturale de la part du grand public. Le second se base, quant à lui, sur la difficulté, voire de l'impossibilité, de montrer l'architecture hors de son contexte.

Dans un premier temps, le présent travail soutiendra le besoin d'une remise en question des pratiques traditionnelles des architectes.

Un second temps évoquera l'évolution de la pratique de mise en exposition de l'architecture, ainsi que des différents modes d'utilisation des expositions par les architectes.

Ensuite, on cherchera à établir concrètement l'objet d'une exposition qui saura développer aussi bien son rôle dans le changement des pratiques que celui d'éveil à l'architecture.

Enfin le dernier chapitre développera les moyens de susciter l'intérêt. Par exemple, le rapprochement avec les pratiques artistiques contemporaines, ou encore le cas de l'enseignement. Ce chapitre sera également l'occasion d'afficher l'opportunité qu'offre la Biennale d'architecture de Venise aux architectes pour stimuler et transformer véritablement leurs pratiques.

«Le public, dit-on, s'intéresse à la peinture et à la musique, à la sculpture et à la littérature, mais pas à l'architecture. [...] Pourtant si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertier les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie. »

Chapitre 1 : Pour une remise en question

1.1. Un désintérêt pour l'architecture

Si il y a bien un livre qui a orienté la manière d'aborder ce travail c'est assurément *Apprendre à voir l'architecture* de Bruno Zévi (1918-2000) et plus précisément ce passage : « le public, dit-on, s'intéresse à la peinture et à la musique, à la sculpture et à la littérature, mais pas à l'architecture. [...] Pourtant si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertier les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie »¹.

Rédigé dans les années 1950, cet ouvrage est le livre d'introduction à l'architecture par excellence. Il est pour les néophytes comme pour initiés une source d'information et d'inspiration. Cependant, dans la volonté de son auteur de remettre l'architecture et sa culture sous le feu des projecteurs, ses mots initient un débat préoccupant.

Steen Eiler Rasmussen proposa en 1957, un ouvrage qui s'adresse à un public plus large encore que celui de Bruno Zévi. Dans la préface de *Découvrir l'architecture*, l'auteur s'empresse de déclarer : « [...] j'ai tenté d'écrire le présent volume de manière à ce qu'un adolescent intéressé puisse comprendre. [...] j'espère naturellement que mes collègues architectes le liront [...]. Mais ce livre à un but plus lointain. Je crois important de dire aux gens extérieurs à notre profession dans quoi nous, architectes, sommes engagés. Dans le temps toute la collectivité prenait part à la fabrication des habitations et des outils. Les maisons étaient construites avec un sens naturel de l'espace, des matériaux et de l'usage, avec pour résultat une pertinence et un agrément remarquables. Aujourd'hui dans notre société hautement civilisée, les maisons que les gens ordinaires sont voués à habiter et à contempler sont dans l'ensemble dépourvues de qualités. Cependant nous ne pouvons pas retourner aux vieilles méthodes de travail dirigés par l'artisan lui-même. Nous devons nous efforcer d'éveiller l'intérêt et la compréhension pour le travail de l'architecte. »²

L'architecture, comme la peinture et la sculpture, fait partie de ce qu'on appelle les beaux-arts. Beaux, parce qu'ils s'adressent à l'œil comme la musique s'adresse à l'oreille. Ce qui, de fait, entraîne les non-initiés vers un jugement, naturel, d'après son apparence extérieure. Du côté des architectes, l'apparence n'est qu'un facteur parmi d'autres. L'harmonie des plans, coupes et élévations en est un autre, mais ne permet pas la visualisation immédiate d'un bâtiment par tout le monde. En revanche, on ne produit pas de l'architecture par la simple addition de ses différents

¹ ZÉVI, 1948, p.9.

² RASMUSSEN, 2002, pp.15-16.

« L'architecture a toujours été le plus fidèle et le plus évident reflet de toutes les sociétés ; la nôtre saura-t-elle créer la magie du lieu où pourrait se cristalliser l'alchimie d'une nouvelle culture architecturale ? [...] créer un goût de l'architecture qui ne soit plus amer : créer un désir d'architecture. Peut-être même un plaisir ? »

géométraux, il y a quelque chose d'autre, quelque chose de plus, qu'il est impossible d'expliquer précisément : « en somme l'art ne saurait s'expliquer ; il doit s'éprouver. »³ Mais puisque l'architecture est produite par des gens ordinaires, pour des gens ordinaires ; elle se doit d'être facilement compréhensible par tous. Ce n'est clairement pas le cas, puisque de manière générale, on constate une incompréhension vis-à-vis du rôle de l'architecte qui se traduit d'ailleurs souvent par des stéréotypes réduisant leur tâche à *bâtir des maisons, dessiner, rénover*, etc.

Il faudrait peut-être examiner les relations existant entre l'architecture et son public⁴. La parution d'articles dans des revues ou journaux d'intérêt général permet de démontrer certaines de ces relations existantes. La fréquentation des musées et des expositions consacrés à l'architecture est sans doute une autre bonne jauge en matière d'intérêt populaire.

Qu'en est-il du côté des architectes ? « observe aujourd'hui les plus importants bureaux d'architecture, on ne peut qu'être frappés [*sic*] par l'importance qui y est prise par les départements “ventes” [*sic*] et “communication”. »⁵ Ces processus sont mis en place afin d'anticiper et de contrôler la réception des réalisations, ce qui, selon Hélène Jannièr⁶, a entraîné un changement notable dans l'évolution des revues, puisque celles-ci sont passées de la critique au simple descriptif en l'espace d'une trentaine d'années.

Quant aux grandes métropoles, elles mettent aujourd'hui l'architecture à l'honneur : différentes réalisations remarquables sont censées marquer leur dynamisme et leur rayonnement. Au travers des réalisations de maîtres d'œuvre renommés, les villes et leurs dirigeants politiques font de l'architecture un fait médiatique. C'est là une idée des pouvoirs publics qui cherchent soit à promouvoir l'architecture auprès du grand public, soit à laisser une sorte de trace dans l'histoire.

Si l'on peut espérer revivifier dans le public un intérêt pour l'architecture, ce sera en la restituant notamment dans le contexte culturel et artistique où elle est par nature immergée « [...] l'architecture a toujours été le plus fidèle et le plus évident reflet de toutes les sociétés ; la nôtre saura-t-elle créer la magie du lieu où pourrait se cristalliser l'alchimie d'une

³ RASMUSSEN, 2002, p.20.

⁴ Il faut entendre l'expression en un double sens : le public, c'est la société, le citoyen qui entre en relation avec l'ouvrage, et réellement le spectateur.

⁵ GENARD, 2002, p.8.

⁶ Docteur en histoire de l'art et enseignante à l'école nationale supérieur d'architecture de Paris-Val-de-Seine.

« Si l'on s'interroge moins sur le bien-fondé de l'existence du musée, on s'intéresse, par contre, de plus en plus aux moyens mis en oeuvre pour médiatiser l'architecture, écrire son histoire et inventer son futur. »

nouvelle culture architecturale ? [...] créer un goût de l'architecture qui ne soit plus amer : créer un désir d'architecture. Peut-être même un plaisir ? »⁷.

Cela dit, l'intérêt pour l'architecture et sa compréhension ne sont, en soit, pas des objectifs, les enjeux se situent plutôt aux extrêmes de l'intérêt : la participation.

Il n'existe aucun doute sur le fait que la participation, en architecture, demande un intérêt relatif de la part des citoyens. Il n'en existe pas non plus sur la responsabilité des architectes à promouvoir cette participation. Pour cela, il est indispensable de changer les pratiques.

Il est donc nécessaire de trouver les moyens qui permettent aux architectes de questionner leur discipline afin de pouvoir changer leurs pratiques et surtout de comprendre l'importance de la participation en architecture, peut-être même l'instituer.

De nombreux pays possèdent aujourd'hui des lieux ou des institutions expressément dédiés à la conservation et/ou l'exposition de l'architecture⁸. Dans cette démarche contemporaine, un certain nombre d'experts transforment même leurs pratiques professionnelles. Ainsi, l'intérêt en matière de monstration de l'architecture se matérialise et, si le bien-fondé de l'existence du musée n'est plus à prouver de nos jours, l'exposition quant à elle est de plus en plus présente dans l'étude de l'architecture⁹. Pour preuve, le nombre de publications, d'ouvrages, de colloques, de séminaires et de programmes universitaires est significativement croissant.

Dès l'été 1989, la revue *Design book review* publie un numéro appelé « Architecture on exhibit » (n° 16). Puis, en 2003-2004, la revue suisse *Faces, journal d'architecture* publie un numéro spécial intitulé « Exposer l'architecture », (n° 53). La question semble encore gagner de l'intérêt au cours des dernières années : en 2010, la revue américaine *Log* consacre son vingtième numéro à la question de « Curating architecture » alors qu'en novembre 2012, la revue hollandaise *OASE* publiera un numéro intitulé « The exhibition as a site of production » (n° 88) c'est aussi le cas en 2014 de la revue *Les cahiers du musée national d'art moderne* (n°129), avec « Exposer l'architecture ».

En effet, la pratique architecturale se doit désormais d'investir des domaines qu'elle a peut-être parfois regardé dans le passé, mais sans

⁷ DETHIER, 1984, p.17.

⁸ Voir à ce sujet : SZAMBIEN, Werner, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard Éditeur, 1988.

⁹ Voir à ce sujet aussi les recherches menées sur la thématique des revues d'architecture : JANNIÈRE, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture moderne : L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie, 1923-1939*, Paris : Arguments, 2002 ; JANNIÈRE, Hélène, SORNIN, Alexis & VANLAETHEM, France, *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970 : Fragments d'histoire événementielle, intellectuelle, matérielle*, Montréal : IRHA, 2008 ; LENIAUD, Jean-Michel & BOUVIER, Béatrice (dir.), *Les périodiques d'architecture : XVIIIe-XXe siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, actes de journée d'étude (Paris, Collège de France, 2 juin 2000), Paris : École nationale des chartes, 2001.

jamais s’y impliquer véritablement : l’art, le cinéma, la vidéo, l’exposition et l’édition, etc.

De nombreuses expositions récentes témoignent d’une volonté d’impliquer son public, celui des citoyens dans un processus participatif de réflexion sur la ville. En ce sens, apparaît de nouvelles formes d’expositions : par exemple, la nécessité de rendre visible le processus d’élaboration de l’architecture permet de sortir l’architecture du schéma mental classique de la réception de l’architecture, celui d’*objet fini*. On observe également que l’exposition s’impose comme un lieu privilégié et adapté à l’expérimentation. Ces exemples constituent les premiers jalons visant à la redéfinition de la pratique architecturale mais dont la finalité n’est désormais plus la traditionnelle fabrique d’une construction fonctionnelle. Potentiellement c’est la pratique même qui devient l’objet de l’évolution par exemple l’apparition de « plateformes de discussions » permet de s’écarter de la tradition muséale, « l’exposition n’y montre plus l’architecture comme objet/œuvre, [...] mais permet de toucher à toutes les dimensions qui président à sa conception et potentiellement, de la réinscrire dans un rapport de proximité avec le spectateur et les débats qui agitent la société. »¹⁰ Dès lors, l’architecture ne s’expose plus seulement pour les architectes et urbanistes qui la conçoivent mais aussi pour ceux qui y habitent.

¹⁰ DORÉ, 2015, p.13.



Jimmy FAJLEWICZ
Nouvelle veduta architecturale, 2018
Collage numérique sur papier
L'ARTICIEL

Fig. 1

Nouvelle *veduta* architecturale : le paradoxe de l'exposition d'architecture,
2019, ©Jimmy Fajlewicz.

Chapitre 2 : Changer les pratiques

2.1. Le paradoxe de l'exposition d'architecture

Montrer l'architecture, ainsi que l'acte de montrer quelque chose en général, nécessite une série d'opérations de médiation et de traduction de l'objet à exposer dans un artefact. Ce dernier doit être rendu accessible dans l'espace de l'exposition. Cette exigence est plus complexe dans le cas de l'architecture car celle-ci ne peut pas être enfermée comme un objet à l'intérieur de l'espace de l'exposition. De par sa nature, l'architecture se situe toujours ailleurs par rapport au contexte de monstration.

Dans une conversation entre les membres du bureau d'architecture OFFICE (Keersten Geers et David Van Severen) et les architectes-journalistes Andrea Phillips et Wouter Davidts, réalisée à l'occasion de la présentation du pavillon belge à la Biennale d'architecture de Venise en 2008, c'est à ce problème lié à la question de l'exposition sur lequel les curateurs semblent se pencher : « [...] comment pouvez-vous montrer de l'architecture si, en fait, la seule architecture qui soit présente est le pavillon lui-même. »¹¹

Il faut dire que par principe, l'architecture s'expose. C'en est même naturellement l'une des modalités existentielles. C'est ce que Pascal Amphoux définit comme étant son principe *fondateur*. Il explique qu'une architecture n'est de « l'architecture » que lorsqu'elle se tient ; et que son exposition – aux conditions climatiques, à l'usure ou encore à la culture – n'est que l'appréciation de sa plus ou moins bonne tenue.

En effet, une des problématiques qui anime la réflexion autour de l'exposition d'architecture est ce vieux paradoxe ontologique qui prétend que l'architecture ne peut se plier à l'espace de sa monstration : « ce qu'on exposerait ne serait plus l'architecture comme réalité tridimensionnelle mais son reflet, ses traces, son image, sa virtualité – si l'on excepte il est vrai certains prototypes grandeur nature ou certaines installations scénographique, l'architecture s'expose, en général, par la médiation de ses figurations. »¹² Cela voudrait-il dire qu'en exposant l'architecture intentionnellement on en perdrait son sens ? Puisqu'il ne s'agit pas « d'architecture », son exposition est-elle vouée à l'échec ?

Il est clair que ces questions font débat. On s'appuiera sur ce qu'on lit chez Félix Torres¹³ pour qui l'architecture édifée serait irréductible à un « geste figural », à un imaginaire et ce qu'on lit chez Michel Vernes¹⁴ qui estime que donner à voir l'architecture dans ses images, c'est presque lui donner lieu, car le site légitime de l'architecture est davantage le papier

¹¹ GEERS, 2008, p.55.

¹² CHABARD, 2014 p.45.

¹³ TORRES, 1984, p.126.

¹⁴ VERNES, 1984, p.57.



Fig. 2

Exemple de *dis-position* L'église ou temple des Augustins à la place de Brouckère, démolie en 1893 et reconstruite en 1894 comme façade de l'église de la trinité, Ixelles.

à dessin que le sol à bâtir. Quant à Pascal Amphoux, celui-ci répond qu'exposer l'architecture intentionnellement, ce n'est pas la présenter, mais la représenter. Exposer l'architecture n'est donc plus son principe *fondateur*, mais un nouveau principe *réplicateur*. Assurément, le paradoxe même de l'architecture ne met pas fin à ce débat.

Les institutions culturelles consacrées à l'architecture privilégient bien souvent ce versant figural de l'architecture et ils y voient des enjeux évidents au point de risquer de la couper de ses finalités professionnelles qu'est l'édification. Proposant même une nouvelle scène culturelle aux architectes, ce qui modifie en conséquence le travail de ceux-ci. Questionnant leurs rapports aux moyens de représentations ; transformant le champ de leur savoir et de leur action ; pesant sur leurs débats internes, les institutions se placent comme des acteurs importants du champ de la discipline. « Si bien que l'architecte se doit, lui aussi, de se saisir des stratégies institutionnelles dont les expositions peuvent être tour à tour les leviers, les vecteurs, les produits et les enjeux, non parce que ces institutions monopoliseraient à elles seules l'architecture, mais parce qu'elles sont devenues des acteurs incontournables du champ architectural. »¹⁵

Dès lors, si l'on souhaite exposer l'architecture de manière intentionnelle, et donc se confronter à son principe *réplicateur*, on tiendra qu'exposer, c'est poser l'architecture hors de son contexte d'origine. C'est pourquoi il faut s'assurer de bien comprendre les différentes modalités d'exposer. C'est-à-dire comment poser l'architecture hors de son contexte, non seulement spatial, mais aussi social et temporel. C'est ce qu'a tenté de faire Pascal Amphoux dans son article *Exposer l'architecture : Propos autour d'un pléonasme fondateur*¹⁶. Pour envisager une exposition posée hors de son contexte spatial, on tiendra l'exposition pour une *dis-position*. Dans ce cas, le commissaire déplace ou reproduit l'architecture physiquement ou virtuellement afin qu'elle échappe à sa propre place. On parlera ici de déplacement physique ou de reproduction matérielle ou encore de simulation. Hors de son contexte social, on parlera d'une *trans-position* de l'architecture. Ici, l'auteur fera de l'exposition une échappatoire à la fonction initiale de l'architecture. On parlera ici d'adaptation ou de reconversion. Enfin, afin d'être exposée hors de son contexte temporel, l'architecture se présentera par une *re-position*. On veillera alors à ce que l'architecture échappe à sa propre époque, par exemple la réactualisation sorte de présentation du passé ou encore la reconstitution d'une architecture disparue.

¹⁵ CHABARD, 2014 p.54.

¹⁶ AMPHOUX, 2004.

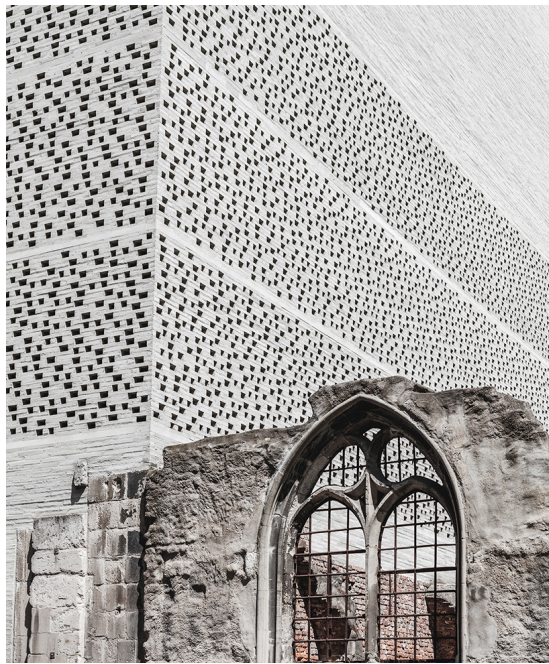


Fig. 3

Exemple de *trans-position*
Peter Zumthor, Musée Kolumba (1853), Cologne
2007 ©Rasmus Hjortshøj.

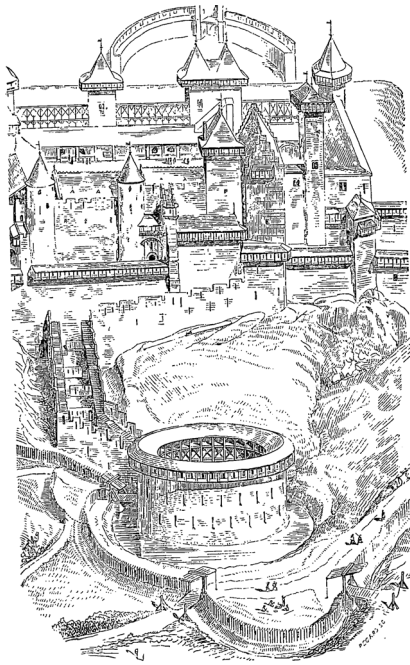


Fig. 4

Exemple de *re-position*
Eugène Viollet-le-Duc, restauration de la cité de Carcassonne, XIX^e
Croquis extrait de VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *La cité de Carcassonne*, 1888.

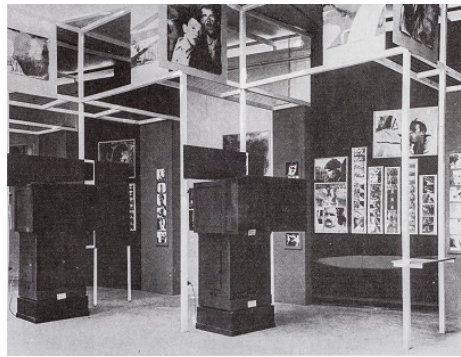
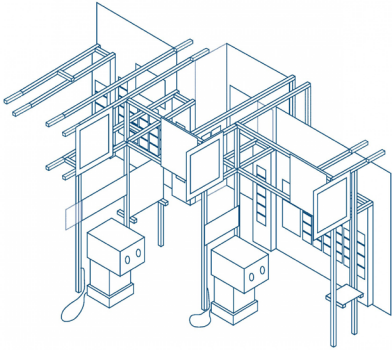


Fig. 5 & 6

Lazar El Lissitzky
«The Russian Room», FiFo, Stuttgart
1929.

2.2. Histoire de l'exposition d'architecture

On ne peut dissocier l'histoire de l'exposition de celle du *lieu d'art*¹⁷, puisqu'il faudra attendre la fin du XIX^e pour voir apparaître une distinction nécessaire entre les réserves et le lieu de présentation. Cette nouvelle préoccupation de valorisation des œuvres s'avère nécessaire car l'accumulation des collections empêche leur présentation intégrale. Cette époque correspond aussi avec l'idée du musée en tant qu'institution publique, « en devenant un lieu accessible à la masse (ouvert à un public hétérogène) et en se transformant, ainsi, en un espace communicatif, élargit sa réflexion en matière d'accrochage, de présentation, de construction interne, etc. »¹⁸ Avant cela, les espaces de présentation s'organisent en succession et le parcours des visiteurs est bien souvent contraint et les œuvres exposées couvrent bien souvent la totalité des surfaces d'accrochage. L'exposition temporaire apparaît donc avec l'objectif de « [...] révéler des fragments inédits des collections à un public dont la curiosité est désormais attisée par ce renouvellement. »¹⁹ De nombreux artistes tels que Moholy-Nagy et El Lissitzky décideront de transformer les rapports qu'ont les visiteurs avec les œuvres. Dans les années 1920 des études incitent les concepteurs à enrichir le cheminement des visiteurs, ce qui les amènent à reconsidérer le parcours des spectateurs pour les engager dans l'œuvre. Ils souhaitent désormais, voir le visiteur mobile, ce qui annonce la fin de l'ère de contemplation passive.

D'autres changements importants, influencés par les recherches d'architectes tel que Le Corbusier, transforment les pratiques d'expositions. L'organisation en salles successives deviennent des espaces flexibles aux parois mobiles et les salles autrefois saturées voient le volume immaculé ou *white cube*²⁰ devenir le modèle. Mais c'est avec la venue de l'art contemporain au début des années 1960 et surtout la « démocratisation culturelle »²¹ que l'exposition temporaire trouve sa meilleure justification : les nouvelles formes artistiques comme les installations nécessitent un public qui se déplace, qui manipule. Certaines œuvres sont quant à elle parfois visible uniquement le temps des expositions.

Du côté de l'architecture, les premières exposition sont apparues dans les années 1960. L'architecture est exposée dès le XVIII^e au Salon²², à Paris,

¹⁷ Précisons la simplification opérée ici pour le lieu d'art comme étant l'espace, public ou non, de stockage de l'art afin d'éviter toute confrontation avec la question posée par Heidegger : *l'art a-t-il un lieu ?*

¹⁸ BIANCHI, 2016, p.107.

¹⁹ VIOLLET, p.1, [consulté le 04.04.2019].

²⁰ O'DOHERTY, 2008.

²¹ Article premier du décret de 24 juillet 1959, rédigé par André Malraux, ministre d'État des affaires culturelles.

²² Le Salon de peinture et de sculpture, ou plus généralement le *Salon*, présentait au public les œuvres des derniers lauréats de l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis de l'École des Beaux-Arts.

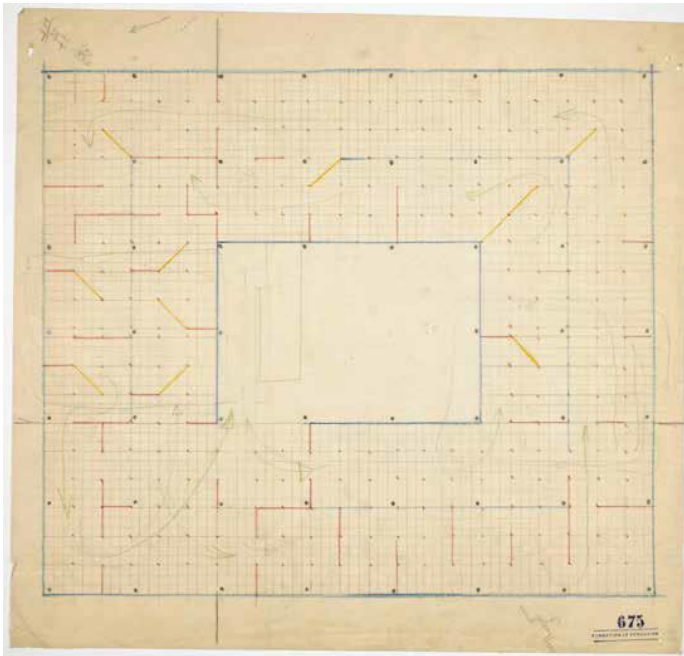


Fig. 7

Le Corbusier et Pierre Janneret, «Expo 37»
schéma d'organisation, 1936.



Fig. 8

White Cube Bermondsey
Kasper Mueller Kneer
2011, ©Paul Riddle



Fig. 9

Alexandre Lenoir
Musée des Monuments français, salle Gothique XIII^e-XIV^e
©Charles Huault.

et à la Royal Academy, à Londres. D'autres institutions suivront, comme celle fondée par Alexandre Lenoir, le Musée des Monuments français (1795) ou encore celle de Sir John Soane qui transforma sa maison dans laquelle il conserve sa collection, toujours croissante, en un réel musée – le premier musée anglais d'architecture - qu'il ouvrira par la suite au public (1837), à celui-ci viendra s'ajouter le Royal Architecture Museum (1851) et le Victoria and Albert Museum (1852) – pas exclusivement dédié à l'architecture. C'est aussi à ce moment-là que voit le jour, à l'occasion des expositions universelles et d'un nombre toujours croissant de biennales, une nouvelle forme d'exposition présentant l'architecture sous la forme de pavillons à l'échelle 1:1. C'est notamment le cas des Giardini de Venise, « à la fois vitrine nationale et architecturale, qui sont exemplaires de cette approche consistant principalement à montrer œuvres et pavillons »²³. Le Museum of Modern Art de New York (MoMa) devient la première institution culturelle à consacrer un département au commissariat de l'architecture et du design (1932). Il faudra attendre le milieu du XX^e siècle pour voir apparaître une première vague de musées strictement dédiés à l'architecture. C'est la Musée Shchusev d'Architecture de Moscou (1934) qui fait figure de pionnier en la matière. Le musée de l'architecture finlandaise, le Suomen rakennustaiteen museo d'Helsinki, fondé en 1956 à partir de la collection photographique de l'Association des architectes finlandais suivra le mouvement.

Dans ce contexte, l'exposition d'architecture interrogeait une question qui traverse l'histoire de l'architecture, celle de l'écart entre présentation et représentation. L'impossibilité d'exposer l'architecture²⁴, charge les commissaires d'exposition à pallier l'absence par la représentation. Dès lors leur travail consiste en la sélection et la présentation d'informations liées au projet exposé. La nécessité de convertir l'architecture oblige bien souvent à mettre en place des dispositifs « [...] permettant au public de retrouver le sens du projet architectural sans nécessairement l'expérimenter. »²⁵

1979 est une année considérée comme l'un des premiers jalons de l'histoire des expositions d'architecture puisque c'est l'année qui amorça l'affranchissement de l'architecture vis-à-vis de la Biennale d'art de Venise, étant une étape très importante dans le désir de légitimer la discipline par rapport aux autres domaines déjà représentés au sein de l'institution. C'est aussi l'année de création du Centre canadien d'architecture à Montréal (CCA), à la fois centre international de recherche et musée consacré à l'architecture, créé avec la conviction que l'architecture est d'intérêt public. Celle, encore, de la confédération internationale des musées architecturaux et l'organisation des musées, des collections et des centres

²³ DADOUR, 2014, p.3.

²⁴ Il s'agit d'une impossibilité relative puisque l'architecture est plus encore qu'un seul bâtiment, à savoir le contexte, le site, les usages etc.

²⁵ *Ibidem*, p.4.



Fig. 10

architecturaux (ICAM) dont l'objectif est le développement d'une meilleure compréhension de l'architecture.

À la même époque, la galerie Max Protetch de New York expose et vend des dessins d'architecture, puis des objets conçus par des architectes encourageant l'idée selon laquelle les représentations architecturales auraient une valeur marchande. Plusieurs musées consacrés à l'architecture ont fait d'ailleurs leur apparition depuis le début des années 1980. C'est le cas d'Arc-en-Rêve centre d'architecture (Bordeaux, 1981) ou encore du Deutsche Architektur Museum (Francfort, 1984) du Pavillon de l'Arsenal (Paris, 1987), plus récemment de la Cité de l'architecture et du patrimoine (Paris, 2007), du MAXXI (Rome, 2009) et prochainement du Pôle Culturel Citroën (Bruxelles, 2022). À cela « s'ajoute régulièrement une quantité d'autres événements [...] et productions culturelles [...] axés, eux aussi, sur l'architecture. En bref, on assiste [...] à l'expansion de l'espace de communication portant sur l'architecture, un espace ayant le potentiel d'instaurer un dialogue trop rare entre les spécialistes et les néophytes dans le domaine »²⁶.

Depuis 1999, l'exposition est entrée dans une phase plus réflexive, ne se limitant plus à un simple outil de recherche ou de création, elle se présente désormais « [...] comme matière à penser et comme source de compréhension de la discipline et de l'écriture de l'histoire de l'architecture. »²⁷

Dans ce contexte, apparaissent de nombreuses biennales et triennales d'architecture²⁸. Ces nouveaux types d'événements voient le jour comme des entreprises de sensibilisation locales aux enjeux de l'architecture et des moyens de valoriser une ville ou une région.

La sensibilisation du grand public est à l'origine de nombreux programmes de médiation architecturale durant la fin du XX^{ème} siècle. Il faut dire que l'intérêt se matérialise de plus en plus sur le processus projectuel que sur le bâtiment. La création d'une collection propre à l'architecture au Centre Pompidou à Paris, marqua le début des années 1990 « par la multiplication des expositions comme généalogie du processus conceptuel. »²⁹ C'est aussi dans ce contexte que les expositions « [...] entendent plutôt amener le public à s'intéresser à des questions posées par la discipline et rendre compte de l'architecture comme pratique prise au cœur des préoccupations sociales actuelles. »³⁰ Ces expositions se détournent donc de l'objet bâti, et traitent davantage de ce qui tourne

²⁶ LABERGE, 2012, p.7.

²⁷ DADOUR, 2014, p.5.

²⁸ Oslo Architecture Triennale en 2000, Internationale Architecture Biennale of Rotterdam en 2003, Shenzhen & Hong Kong bi-city Biennale of Urbanism/Architecture en 2005, Lisbon Architecture Triennale en 2007, Moscow Biennale of Architecture en 2008.

²⁹ DADOUR, 2014, p.6.

³⁰ *Ibidem*, p.5.



Fig. 11

Galerie Max Protetch
«Gravity is a force to be reckoned with»
2009, ©Dylan Lathrop.

autour de l'architecture, à savoir l'histoire, les enjeux, les contraintes. Enfin, il s'agit aussi d'initier les débats et surtout d'élargir les perspectives de la discipline.

Pour résumer, le musée d'architecture n'est plus un concept naissant. Loin d'être une idée neuve c'est « sa prolifération [qui] l'a inscrite toujours plus au sein des rapports que chacun (amateur, usager, commanditaire, professionnel) peut entretenir avec l'architecture. »³¹ Cet accroissement prouve que leur bien-fondé n'est plus à vérifier. Désormais, l'intérêt se manifeste plutôt pour les moyens mis en œuvre afin de médier l'architecture. C'est parmi ces moyens que l'exposition d'architecture – l'un des plus étudiés – s'impose comme objet d'étude et tend à devenir un sujet très présent dans la recherche.

³¹ DORÉ, 2015, p.6.

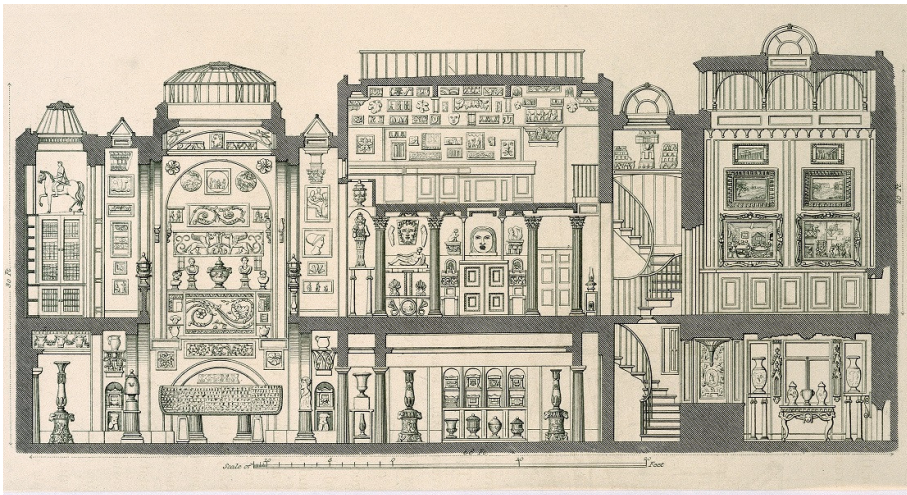


Fig. 12

Coupe longitudinale
Sir John Soane's Museum, 1835
©Sir John Soane's Museum.

2.3. Évolution de la mise en exposition de l'architecture

La thèse³² rédigée par Marie Elizabeth Laberge, propose notamment une analyse rétrospective des diverses manières d'envisager l'exposition de l'architecture ce qui lui permet de percevoir comment la manière de penser la mise en exposition a évolué et comment, on est passé de l'exposition du *bâtiment* à l'exposition du *projet architectural*. Au total, elle identifie trois différents registres utilisés par les spécialistes : la reproduction de modèles, la représentation de l'original absent et enfin la présentation du projet architectural.

Ces différents registres se succéderont dans le temps avec comme point de départ, la période qui précède le XIX^e siècle. Pour résumer, ce contexte d'« âge des encyclopédies »³³, amène quelques passionnés à collectionner les copies les plus fiables possibles des monuments de l'architecture. Le *moulage* devient dès lors ce qui constitue la plus exacte des représentations de l'original. Dans de rares cas seulement, ce seront les fragments des bâtiments qui seront collectionnés puis exposés.

Dans ce registre utilisé de la *reproduction*, c'est souvent, « l'aspect pédagogique [qui] l'emporte sur le souci de l'authenticité. »³⁴ L'exemple le plus représentatif est celui du 12 Lincoln's Inn Fields à Londres. C'est une maison achetée par Sir John Soane et utilisée d'abord comme un foyer et une bibliothèque, ce véritable cabinet de curiosité est devenu par accumulation de collections diverses un authentique musée. Il décide de le léguer en 1833 : « Après ma mort il faudra préserver ma maison et la collection en état intact, afin que les amateurs et étudiants d'architecture, de peinture et de sculpture, puissent en bénéficier. »³⁵

La *maquette* devient elle aussi un réel outil de documentation et de comparaison, à l'image de la galerie de Cassas qui ouvre ses portes en 1806 en proposant des maquettes en staff et en liège mais son statut n'égalera pas la considération des moulages et l'authenticité des fragments. Le fragment retrouve d'ailleurs aujourd'hui une place qu'il n'avait peut être pas trouvée à l'époque, c'est à l'occasion par exemple, d'une exposition présentée par le Centre canadien d'architecture de Montréal intitulée « Herzog & de Meuron : archéologie de l'imaginaire » (2002-2003), qui visait à exposer la Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde (1999), que les curateurs ont utilisé les grandes plaques de béton sérigraphiées

³² *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, Université d'Avignon, 2012.

³³ Voir à ce sujet : YEO, Richard, *Encyclopedic Visions*, Cambridge (U.K.) : Cambridge University Press, 2001.

³⁴ TEXIER, 2009, p.23.

³⁵ *Act of Parliament*, 1833 (3^e Gul.IV, Cap.iv).



Fig. 13

Herzog & de Meuron
Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde
«L'archéologie de l'imaginaire», CCA, 2002-2003.



Fig. 14

Grand autel de Pergame
Musée de Pergame, Berlin, 1886
2007 ©Jan Mehlich.



Fig. 15

Villa Savoye (Le Corbusier)
«Modern architecture : international exhibition» (P. Johnson & H.-R. Hitchcock)
1932, ©MoMA.

ayant servi à réaliser l'enveloppe du bâtiment pour manifester la richesse et l'originalité du détail.

Le premier registre, celui de la *reproduction* est parfois poussé encore plus loin : c'est le cas des architectures grandeur nature, aussi appelées échelle 1:1. Mais cet outil se voit confronté à une contrainte importante, celle de la taille. Certains exemples prouvent pourtant que cette limite peut être dépassée, l'Autel de Pergame au Pergamon Museum de Berlin et la Strada Novissima, réalisée pour la première édition de la Biennale d'architecture de Venise en sont d'excellents exemples. L'objectif principal de ces rares reproductions est de mettre le visiteur en contact direct avec l'œuvre architecturale dont l'immersion, lui permet d'en faire l'expérience.

Un deuxième registre valorisant la *représentation* coïncide avec l'ouverture des grands musées de l'ère moderne. Une exposition particulièrement emblématique de cette époque a été organisée au Museum of Modern Art de New York (MoMA) en 1932 par Henry-Russel Hitchcock et Philip Johnson qui avait pour titre « Modern Architecture : International Exhibition ». Les curateurs, conscients des difficultés de compréhension du public choisissent de présenter principalement des maquettes et des photographies de bâtiments exposés individuellement. Ces représentations graphiques deviennent d'efficaces substituts de communication d'informations qui permettent de combler l'impossible perception d'un bâtiment absent. Cette proposition de présentation s'imposera rapidement comme un modèle puisqu'un des enjeux de l'exposition d'architecture est selon Davallon, « [...] la possibilité pour le visiteur, de voir des objets réels derrière les objets exposés. »³⁶ De nos jours la liste des outils de représentation utilisés est encore plus diverse : le dessin, la photographie, la vidéo, l'image de synthèse, la maquette, l'installation, etc.

Le troisième registre déplace le sujet au cœur de la communication, ce n'est plus le bâtiment mais le *projet architectural* qui est envisagé. Cette situation provient du défi quasi impossible de montrer le bâtiment. À ce propos, deux pensées se dégagent, certains auteurs considèrent que les objets exposés sont là pour renvoyer à autre chose ; ils considèrent le bâtiment comme étant le sujet réel, le *real thing*³⁷ ou encore l'original absent³⁸. Ils jugent « équivalent » le bâtiment et l'architecture et sont dès lors, interchangeable. D'autres, comme Aaron Betsky, ne partagent pas cet avis : « [...] une façon de montrer l'architecture, ce serait peut-être de ne pas montrer les bâtiments, car l'architecture n'est pas faite de bâtiments. On pense qu'il s'agit de la même chose, mais absolument pas.

³⁶ DAVALLON, 1996, p.79.

³⁷ Voir à ce sujet : CROFT, Catherine, « Built-up areas : maps, models, plans or drawings ? Architecture exhibitions are difficult, but worth the effort », dans : *Museums Journal*, vol. 102, n°6, 2002, pp. 29-31 ou encore SPARKE, Penny & DEYAN, Sudjic, *Representing Architecture. New Discussions : Ideologies, Techniques, Curation*, Londres : Design Museum, 2008.

³⁸ COUVERT, 1997, p.32.



Fig. 16

Rotor, «OMA/Progress»
Barbican Art gallery
2011, ©Rotor.

Les bâtiments sont des bâtiments. Ce sont des objets, abritant des espaces. [...] L'architecture est tout ce qui concerne les bâtiments. C'est comment nous montrons les bâtiments, comment nous dessinons les bâtiments, comment nous concevons les bâtiments, comment nous parlons des bâtiments, comment nous percevons les bâtiments ; c'est tout ce qui a à voir avec les bâtiments. »³⁹

L'artefact devient désormais une production singulière de la culture architecturale. L'intérêt porté à l'objet muséal multiplie les registres et le projet fait passer le bâti au second plan. C'est en ce sens que le CCA présenta, en 2008, l'exposition « Perspective de vie » dans laquelle septante deux petites maquettes réalisées lors du processus de conception du projet « Maison et Jardin » furent exposées. D'autres exemples poussent la présentation du processus de conception à un tel niveau qu'il se rapproche presque de la pratique professionnelle. Par exemple, l'exposition « OMA/Progress » présentée à la Barbican Art Gallery de Londres en 2011 et réalisée par le collectif belge Rotor, propose aux visiteurs une rétrospective sur plus de 35 ans d'exercice du métier. Le réel travail de détective opéré par Rotor nous permet une réelle incursion dans le quotidien du célèbre bureau d'architecture OMA. L'aspect brouillon, voulu par les commissaires montre l'architecture comme une pratique, comme un processus complexe qui change à chaque projet. Cette exposition, nous fait rentrer dans l'un des bureaux d'architecture dont le travail est largement publié, mais celle-ci tente de nous la présenter avec une volonté affirmée de transparence. Le résultat fait apparaître une pratique teintée de contraintes et abondante de collaborations.

³⁹ Propos d'Aaron Betsky dans : LEVY, p.144, 2010 : « [...] the way you show architecture, perhaps, is not to show buildings, because architecture is not buildings. We think they are the same thing, but they are most definitely not. Buildings are buildings. They are objects, with spaces. [...] Architecture is everything that is about buildings. It's how we show buildings, how we draw buildings, how we design buildings, how we talk about buildings, how buildings appear to us ; it's everything about buildings. ».

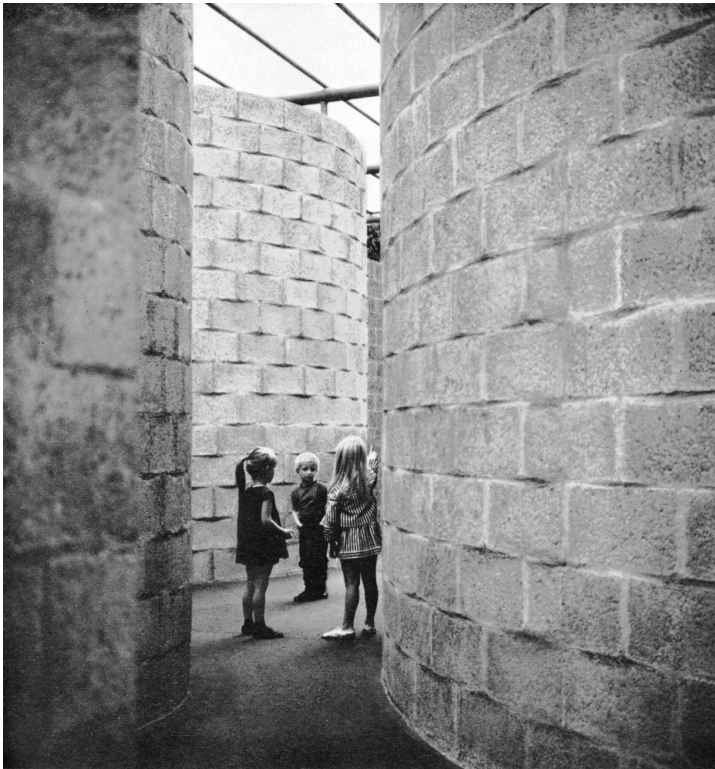


Fig. 17

Aldo Van Eyck
Pavillon Sonsbeek
Arnhem, 1966.

2.4. De l'utilité de l'exposition d'architecture

Il est encore difficile de définir l'exposition, c'est d'ailleurs ce que reconnaît Thordis Arrhenius, chercheur et professeur à Linköping University (Suède) dans le domaine de l'héritage culturel, lorsqu'il écrit : « en tant que matériel de recherche, l'exposition devient une entité ambiguë incorporant ses propres discours, idées et traditions qui, ensemble, génèrent une signification culturelle au fil du temps »⁴⁰.

L'établissement des premiers jalons de l'histoire de l'exposition de l'architecture a permis de définir à quelles questions les architectes se sont véritablement attelés. En quête de nouvelles pratiques de monstration, ils ont pu développer trois *registres* différents. Toujours contraints par le paradoxe de l'exposition de l'architecture, les architectes ont ensuite pris partis sur une nouvelle manière d'aborder l'exposition. Échappant à sa fonction première de monstration, les architectes revendiquent une utilité multiple aux expositions. Cette nouvelle réflexion provient d'une mise au point dans la définition des expositions.

Pour comprendre comment exposer, le sociologue français Jean Davallon, spécialiste des questions de médiation culturelle, présente l'exposition comme « [...] un art du temps et de l'étendue. Du temps parce que de l'étendu. Comme un paysage ou une architecture, elle « présente » si l'on peut dire, des parties cachées. Je dois m'avancer, me déplacer, m'arrêter, m'approcher, contourner, regarder, etc. Je dois développer toute une série d'activités diverses qui finiront par constituer un parcours, un itinéraire, un voyage : ma visite. »⁴¹ Cette signification donnée à la manière d'organiser les objets exposés transforme la lecture que l'on peut s'en faire. C'est ainsi que la circulation dans l'espace, et par conséquent, le public, deviennent de nouveaux paramètres à prendre en compte. Dès à présent le terme *scénographie* d'exposition fait son apparition comme étant l'acte de : « [...] créer artificiellement un aménagement spatial des œuvres qui formalise une situation de rencontre entre celles-ci et des publics. »⁴²

Si Davallon considère d'abord, l'exposition comme un art, il marque cependant, une différence importante avec l'œuvre d'art puisque qu'il défend l'idée que l'exposition « [...] ne se montrerait pas, elle montrerait. Mieux, même : elle serait au service de ce qu'elle montre. Non seulement elle montrerait des « choses », mais toujours *indiquerait comment* les regarder. »⁴³ L'hypothèse défendu ici par l'auteur, selon laquelle l'exposition est un média, portera la plupart de ses recherches. Il est vrai que la caractéristique

⁴⁰ ARRHENIUS, 2010, p.8.

⁴¹ DAVALLON, 1986, p.12.

⁴² GLICENSTEIN, 2009, p.43.

⁴³ DAVALLON, 2000, p.1.



Fig. 18

Pezo Von Ellrichshausen, Pavillon Vara,
Biennale d'architecture de Venise, «Reporting from the front»
2016, ©Jesús Granada.

des médias est de présenter simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu.

Jérôme Glicenstein, artiste, professeur et chercheur sur les pratiques de l'exposition et les médiations de l'art contemporain, considère lui aussi l'exposition comme un média. Dans son ouvrage *L'art : une histoire d'expositions*, il y propose sa définition de l'exposition comme étant « "un média" permettant la mise en relation d'objets et d'un public – par le biais d'artifices variés – en un temps et un lieu donnés. »⁴⁴ Mais que « le sens d'une exposition resterait purement hypothétique s'il n'y avait un public pour le mettre en question »⁴⁵ et qu' « elle ne se réduit ni à son dossier de presse, ni à son catalogue, ni même aux critiques qui en seront faites ; elle relève de la confrontation/interaction entre ses différents protagonistes et de l'expérience que chacun en retire. »⁴⁶

⁴⁴ GLICENSTEIN, 2009, p.11.

⁴⁵ GLICENSTEIN, 2009, p.13.

⁴⁶ GLICENSTEIN, 2009, p.11.



Fig. 19

Peter Eisenmann
«Les cités de l'archéologie fictive»
CCA, 1994.

2.5. Alors finalement comment exposer l'architecture ?

Il est difficile de nier qu'avec la multiplication des lieux dédiés à l'exposition d'architecture, et la production de moments marquants l'histoire de l'architecture, les expositions sont devenues de véritables acteurs de cette histoire. Si l'on a pu observer l'évolution des registres de mise en exposition, il semble que l'objectif actuel est surtout de faire de l'exposition autre chose que le médiateur d'une construction en cours ou même terminée. Ainsi, une étude menée par Louise Pelletier sur « L'exposition d'architecture en mutation : le cas du Centre canadien d'architecture »⁴⁷ complète le travail précurseur engagé par Marie-Élisabeth Laberge. Son premier constat n'est pas étonnant mais l'évolution des outils de représentation ont contraint les institutions à revoir leur approche, ce qui a radicalement transformé les expositions d'architecture. Par exemple : l'exposition « Les cités de l'archéologie fictive » de Peter Eisenmann (1994) dont la mise en exposition est présentée comme une œuvre architecturale en soi. Une autre étude réalisée par Emmanuelle Chiappone-Piriou : « L'architecture *in vivo* : l'exposition comme espace d'expérimentation esquisse les contours d'un nouvel état des expositions plus traditionnelles qui « [...] ont souvent été remplacées par des installations plus expérimentales ou des constructions éphémères offrant aux visiteurs une expérience incarnée du projet architectural. »⁴⁸ Plus récemment un grand nombre d'expositions se sont engagées sur le phénomène de la participation citoyenne, en transformant l'exposition en une réelle plateforme de discussion.

⁴⁷ PELLETIER, dans : DORÉ, 2015, pp.48-57.

⁴⁸ CHIAPPONE-PIRIOU, dans : DORÉ, 2015, pp.58-66.

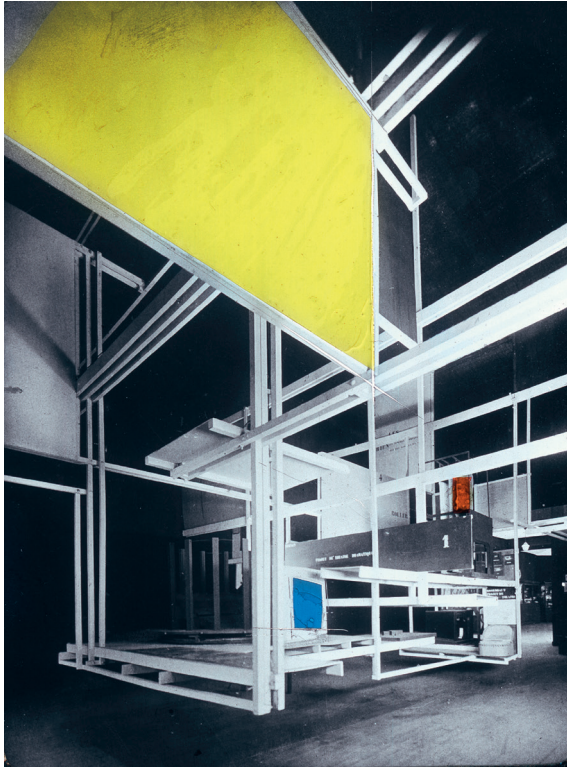


Fig. 20

Frederick Kiesler
«City of space», Paris
1925.

2.5.1. L'exposition comme espace de fabrique

Depuis le XX^e siècle, avec notamment les expositions internationales, l'exposition devient un espace de production à part entière. C'est une occasion franche pour développer une architecture innovante, notamment sous la forme de pavillons. L'exemple de « City in Space » de Frederik Kiesler, présenté à Paris pour l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, remet en cause le système d'exposition classique des cimaises, en proposant pour le pavillon autrichien un système de monstration s'inspirant des recherches néoplasticiennes qui annoncent tout simplement, l'un des premiers modèles de structure spatiale comme *New Babylon* de Constant ou encore l'ensemble des mégastructures des années 1960-70.

Cette mutation de l'espace de monstration élève l'exposition au rang de véritable site architectural. L'un de ses meilleurs élèves est sans aucun doute la *Strada Novissima*. Organisée par l'architecte romain Paolo Portoghesi, ce dispositif spatial curatorial a marqué autant l'imaginaire collectif que l'histoire de l'architecture et de sa représentation. Rassemblant vingt architectes en provenance d'Amérique et d'Europe autour de questions fondamentales et contemporaines sur l'architecture, comme la communication, l'identité ou encore l'histoire, Paolo Portoghesi propose une réflexion sur la réappropriation des espaces urbains que sont la rue et la place publique.

Un autre exemple iconique n'est autre que la construction du *Teatro del Mondo* (1979) d'Aldo Rossi qui amorça véritablement l'affranchissement de l'architecture quant à la Biennale d'Art et qui légitimera la manifestation architecturale en tant qu'événement propre et indépendant. L'idée de l'architecte est de reprendre la typologie du théâtre sur l'eau, couramment utilisée à partir de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle pour les fêtes vénitienes.

Constitué de tubes métalliques habillés de bois, le théâtre et sa scène centrale propose 250 places assises en deux gradins se faisant face et au-dessus, trois rangées de galeries périphériques réconciliant ainsi le système des gradins et celui des galeries. L'auteur du projet y conçoit des ouvertures afin de rendre la ville toujours présente. L'espace scénique quant à lui va même à l'encontre de l'architecture de la lagune de Venise. Aldo Rossi se permet avec cette réalisation de mettre en pratique des réflexions théoriques qu'il développe au cours de sa carrière au sujet du temps et de la mémoire, de l'analogie et de la ville elle-même.

Il acte donc sa prise de position par cette construction sur l'histoire de l'architecture tout en mettant en évidence une nouvelle manière de développer la cité plus complexe, plus riche mais aussi plus référencée.

Il choisit de détailler la conception de son projet pour comprendre à quel point chaque élément fait sens et qu'ils se justifient par leur évidence :

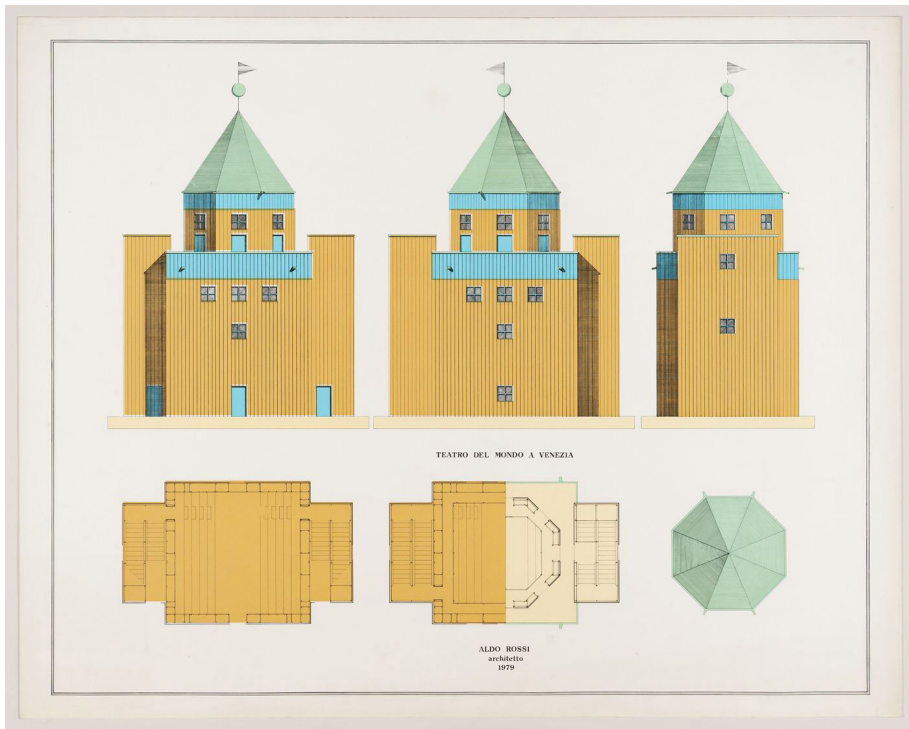


Fig. 21

Aldo Rossi, Teatro del Mondo
Biennale d'art de Venise, 1979.

« Sa structure ne pouvait être qu'en bois, non seulement parce que c'est un matériau durable et qu'il permet une construction rapide, mais aussi parce que le bois est lié à l'architecture de ce théâtre dans un rapport qui n'est pas uniquement fonctionnaliste, car il est l'expression même de cette architecture, avec ces barques en bois, le bois noir de ses gondoles et ses constructions marines. »⁴⁹

L'architecte se permet aussi par l'intermédiaire de ce projet de dresser le bilan quant aux constructions vénitienes qui ne devraient pas dépendre de ce genre de projet qui dans le réel ne cherche que la fantaisie.

Aldo Rossi est bien conscient qu'il est l'auteur d'un projet au pouvoir polémique. Il établit donc un constat pertinent sur la temporalité de l'architecture, ce qui l'amène à mettre en relation sa réalisation et l'une des premières constructions affiliée à la *Tendenza*⁵⁰, la tour Velasca de l'agence BBPR : Il est bon aussi que soit éphémère ce qui ne plaît pas et pose trop de problèmes : de la même manière à Milan, la tour Velasca, si violemment critiquée dans son image, aurait été détruite si elle n'avait pas été faite dans un béton très solide et, mieux encore, ardemment défendue par de puissants intérêts. »⁵¹ Profitant ainsi du caractère éphémère de toute exposition temporaire, comme la Biennale d'architecture de Venise, pour tendre vers des messages alternatifs.

Comme le précise Emmanuelle Chiappone-Piriou : « de biennales en festivals et de pavillons en concours, ce phénomène n'a eu de cesse de s'amplifier : la commande et la production sont devenues des pratiques répandues qui, d'abord marginales, sont désormais reconnues comme des stratégies curatoriales à part entière. »⁵² Ainsi, des curateurs, en sont venus à établir un véritable cahier des charges dans lequel, le programme, les intentions et la visée en sont fixés, à l'image d'une véritable commande architecturale. C'est le cas des « microenvironnements » et « microévénements » présentés dans le cadre de « Italy : the new domestic landscape » en 1972. Emilio Ambasz est désigné curateur et celui-ci envoie aux participants, invités ou en compétition, un programme auquel ils doivent répondre, « [...] l'objectif précis de ce programme est de concevoir un environnement domestique, suffisamment adaptable pour permettre d'y performer différents événements. »⁵³

⁴⁹ FERLENGA, 1988, p.153.

⁵⁰ Ce courant architectural, né en Italie dont l'influence s'exerça surtout dans le Tessin suisse dans le courant des années 1960 qui porte un regard critique sur toutes les dimensions de la discipline : esthétiques, sociales, politiques, prône un retour aux formes historiques par une recherche d'une synthèse, jamais définitive, entre l'histoire et l'action de l'homme dans une nouvelle idée de ville moderne.

⁵¹ FERLENGA, 1988, p.124.

⁵² CHIAPPONE-PIRIOU, dans : DORÉ, 2015, pp.59-60.

⁵³ AMBASZ, Emilio, 1972, p.139, cité par Emmanuelle Chiappone-Piriou, dans : DORÉ, 2015, p.61.



Fig. 22

KGDVS, After the party
Biennale d'architecture de Venise, «Out There: Architecture Beyond Building»
2008, ©KGDVS.

2.5.2. L'exposition comme espace d'expérimentation

L'étude menée par Emmanuelle Chiappone-Piriou tente de donner à voir l'exposition d'architecture comme un site alternatif, comme un « non-lieu » que Claude Parent définissait comme le seul lieu possible pour la recherche de l'utopie⁵⁴.

C'est la période du post-modernisme qui a profondément agit sur la reconnaissance de l'exposition comme espace de production, perçu comme un espace de recherche, aussi bien pour la promotion des idées que de leur élaboration, leur mise en forme, en espace et en matière.

En 2008, à la Biennale d'architecture de Venise, l'agence OFFICE investit le pavillon belge avec « *After the party* ». Habituellement lieu de l'exposition, l'édifice devient cette fois-ci le sujet de l'exposition. En l'enfermant derrière une paroi, c'est l'architecture qui est mise en scène ; dissimulée, elle est rendue visible. « *After the party* », c'est une intervention minimale qui joue aussi sur un second niveau de signification. Un pavillon vide (minimalisme), des confettis qui jonchent le sol, sont les signes d'une crise qui frappe l'architecture (crash financier de 2007). C'est donc sur une réflexion au sujet de l'état de la pratique de la discipline que la proposition lance « un appel à imaginer une architecture sans moyen qui trouve en son sein les voies de sa réinvention. »⁵⁵

L'apparition des outils computationnels et donc de l'élaboration *in silico*⁵⁶ inaugure une forme de pragmatisme constructif, qui a permis la matérialisation de recherches non plus à l'échelle de la maquette, mais à celle du prototype comme un véritable morceau d'architecture. Inventant ses propres référentiels, cette nouvelle manière de produire advient en amont de l'événement : « c'est le temps long de la mise en exposition [...] qui devient le levier dont l'architecte se saisit pour engager sa recherche. Ainsi la galerie prolonge ou se substitue à l'atelier, et le commissaire – ou l'institution – devient un maître d'ouvrage alternatif [...]. »⁵⁷ En attendant une véritable application dans le domaine de la construction, ce sont les sites de monstrations comme le Frac Centre, et son « ArchiLab » qui soutiennent cette expérimentation architecturale, en leur offrant les moyens matériels et financiers.

Claude Parent disait qu'il est d'une nécessité morale que d'expérimenter hors du réel. Celui-ci estimait « [...] tout à fait inconvenant d'expérimenter en architecture dans la réalité, en modifiant ce qui conditionne le

⁵⁴ « Je me suis toujours lancé à corps perdu dans cette recherche hors des limites compatibles avec les circonstances du moment, donc entrant dans le domaine du non-lieu, puisque aussi bien aucun lieu n'était en mesure de recevoir mes idées. », dans : PARENT, Claude, *Claude Parent architecte*, Paris : Robert Laffont, p.159.

⁵⁵ CHIAPPONE-PIRIOU, dans : DORÉ, 2015, p.62.

⁵⁶ Néologisme d'inspiration latine désignant une recherche ou un essai effectué au moyen de calculs informatisés.

⁵⁷ CHIAPPONE-PIRIOU, dans : DORÉ, 2015, p.64.



Fig. 23

Claude Parent, «La ligne de la plus grande pente»
Biennale d'art de Venise
1970, ©Gilles Erhmann.

comportement des usagers. [...] Si le cadre de vie, dans sa définition spatiale, peut entraîner un changement de l'art de vivre, un glissement du comportement, il doit être soumis longuement et avec précaution dans des actions provisoires à expérimentation répétée. »⁵⁸ C'est suite à un échec (*l'instabilisateur pendulaire*) que Parent va construire pour la première fois un espace oblique, au Pavillon français de la Biennale d'art de Venise (1970). Il sollicitera l'aide d'artistes pour participer à révéler un véritable « espace programme ». Pour les visiteurs, c'est donc plus qu'une simple exposition, ils y découvrent un environnement, un « espace vécu » selon les termes de Parent, qui diffère de l'espace quotidien. Pour le commissaire, c'est un réel laboratoire pour se projeter ailleurs, dans une possibilité d'application technique ou constructive.

⁵⁸ PARENT, Claude, *Claude Parent architecte*, Paris : Robert Laffont, p.183, cité par Emmanuelle Chiappone-Piriou, dans : DORÉ, 2015, p.65.



Fig. 24

KGDVS, After the party
Biennale de Venise, «Out There: Architecture Beyond Building»
2008, ©Bas Princen.

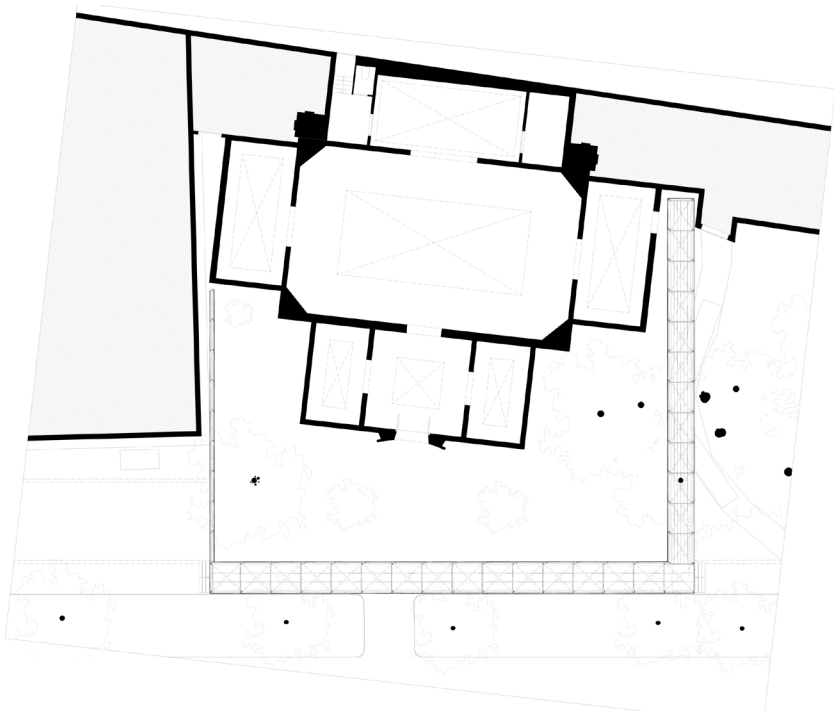
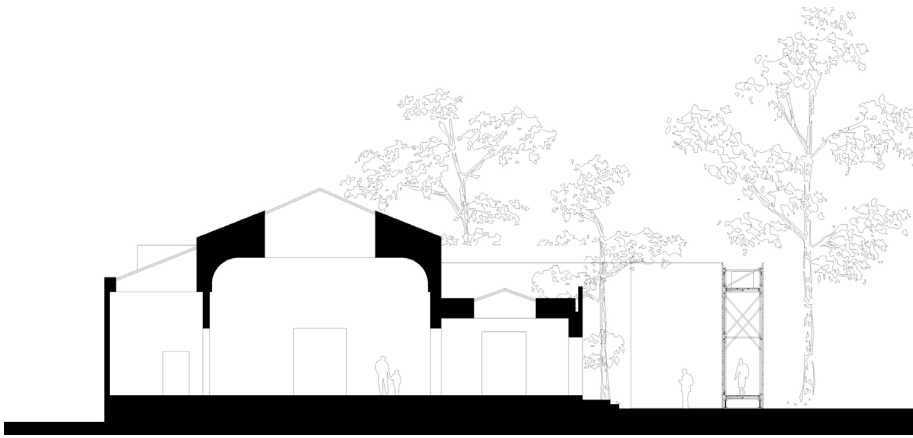


Fig. 25 & 26

KGDVS, After the party
Biennale de Venise, «Out There: Architecture Beyond Building»
2008, ©KGDVS.



Fig. 27 & 28

«Actions : comment s'appropriier la ville», CCA, 2008.
«ABC:MTL - un autoportrait de Montréal», CCA, 2012.

2.5.3. L'exposition comme espace de dialogue

L'architecture est sans doute la production culturelle ou artistique qui conditionne le plus puissamment nos comportements, puisque nous sommes chaque jour contraints à subir son emprise. Paradoxalement, l'architecture est un domaine qui semble de plus en plus délaissé par les citoyens et usagers qui n'ont pas les moyens d'opérer de choix réels. Il faut dire que rien n'est fait contre, qu'aucune tentative d'initiation à l'architecture n'est envisagée. L'immense majorité de « nos » architectures s'édifient sans nous ou malgré nous alors qu'elles constituent, comme le disait B. Zévi, les décors de notre vie. Cette impuissance mène souvent les citoyens à se réfugier dans l'ignorance.

Ce phénomène alarmant est le point de départ d'une réflexion rarement expérimentée pour donner aux usagers la dignité d'une liberté de choix. L'idée est de restaurer un « consensus social autour de l'architecture »⁵⁹ et pour cela instaurer un véritable dialogue entre usagers, concepteurs et décideurs.

Depuis peu, l'architecture n'est plus le seul propos des expositions, la ville est devenue un sujet d'observation privilégié. L'accent est désormais régulièrement mis sur le rôle de l'exposition comme agent de changement social, culturel ou encore politique. De nombreuses expositions témoignent de cette volonté en s'adressant à un public plus large, celui des citoyens précisément. Cette volonté se traduit dans un type de pratique curatoriale particulier, l'exposition comme plateforme de discussion. Les institutions lui donnant de plus en plus de place, cette pratique permet d'impliquer de façon active les citoyens dans le processus de réflexion sur la ville. Pédagogique et didactique, ces expositions s'adressent non seulement aux architectes et urbanistes qui construisent la ville, mais aussi aux citoyens qui y habitent.

À cette fin, le directeur du département d'architecture et de design du MoMA (New York) entre 2007 et 2013, Barry Bergdoll se donne comme mission de faire de ce musée « une plateforme où le public et les professionnels pourraient confronter le processus de conception (« design thinking ») plutôt que de simplement observer les résultats finaux. »⁶⁰

Au CCA, c'est depuis l'arrivée de Mirko Zardini comme directeur de l'institution en 2005 et surtout en tant que commissaire de l'exposition « Actions : comment s'approprier la ville » (2008-2009) que le concept de plateforme de discussion prend place. Cette exposition était à la fois documentaire avec des photos, des maquettes et à la fois interactive,

⁵⁹ DETHIER, 1984, p.14.

⁶⁰ BERGDOLL, Barry, « The art of advocacy : the museum as design laboratory », (septembre 2011), traduit par Louise Pelletier. [From the start, I gave myself the mandate of making the museum a platform for architecture as it is practiced now, a platform where the public and professionals alike could confront the process of design thinking rather than merely observe the end results.] dans : DORÉ, 2015, p.54.



Fig. 29

Traumnovelle & Roxanne Le Grelle Eurotopie
forum de débat, Biennale de Venise, «freespace»
2018

avec des ordinateurs mis à la disposition des visiteurs afin de les inviter à prendre position, et réagir aux projets présentés. Mirko Zardini poussera encore plus loin ce concept avec l'exposition « ABC:MTL » (2012) durant laquelle il lança un appel à contribution ouvert à tous, architectes et non-architectes, pour définir en un mot l'identité de leur ville (Montréal). Plus de 90 propositions furent exposées dans une exposition en constante évolution.

La Biennale d'architecture de Venise a récemment vu apparaître ce même phénomène en 2018, avec a participation belge et plus précisément d'une équipe curatoriale jeune et ambitieuse composée du cabinet d'architecture Traumnovelle associé à Roxanne Le Grelle.

Au coeur du projet, la manifestation physique de l'Union européenne dans le quartier européen à Bruxelles et particulièrement ses relations avec les habitants de la ville.

Ils proposent donc de « discuter de la manière de créer un projet pour une nouvelle Europe et de réunir tout le monde autour de la table. »⁶¹

⁶¹ Interview réalisée par Emi Vergels pour «The Word», [consulté le 04.03.2019].

2.6. En guise de conclusion d'ouverture

Ce qu'il faut retenir de cette première partie de recherche historico-théorique est que les architectes ont une part importante à jouer dans l'éveil d'un intérêt et de la compréhension de l'architecture. Il faudrait pour cela parvenir dans un premier temps à élargir le champ de la pratique architecturale ; et enfin trouver les moyens capables de susciter l'intérêt du grand public.

L'exposition semble pouvoir tenir ce double rôle. D'une part, l'histoire et le paradoxe autour de l'exposition d'architecture nous prouvent que celle-ci est souvent utilisée autrement qu'en simple médiateur d'une construction achevée, d'un bâtiment absent ou encore d'un processus de conception. L'exposition a su, en ce sens, se développer et être utilisée tantôt comme un espace où elle devient le site même de l'édification ; tantôt comme un espace qui donne aux curateurs les conditions nécessaires pour expérimenter l'architecture ; tantôt comme un potentiel lieu de discussion entre concepteurs, décideurs et usagers. D'autre part, l'autre rôle est corroboré par le récent gain d'attractivité des expositions. Ce constat prouve que le médium de l'exposition est un outil potentiel pour développer de l'intérêt envers la discipline de l'architecture.

La seconde partie de ce TFE s'attardera davantage sur la détermination de l'objet d'une exposition qui développera aussi bien son rôle de lieu de changement des pratiques architecturales que de l'éveil à l'architecture. Cette seconde partie sera également l'occasion d'identifier des références auxquelles l'architecture pourrait se rattacher en matière d'intérêt. Enfin cette partie explorera l'un des événements phare du calendrier architecturale, la Biennale d'architecture de Venise. Celle-ci y sera développée comme un site potentiel à l'exposition envisagée.

Cette future exposition nécessite donc un sujet capable d'être à la fois critique vis à vis des pratiques architecturales et en rapport direct avec le grand public. Pour résumer, le sujet doit se situer à l'intersection des intérêts des architectes et de ceux des usagers.

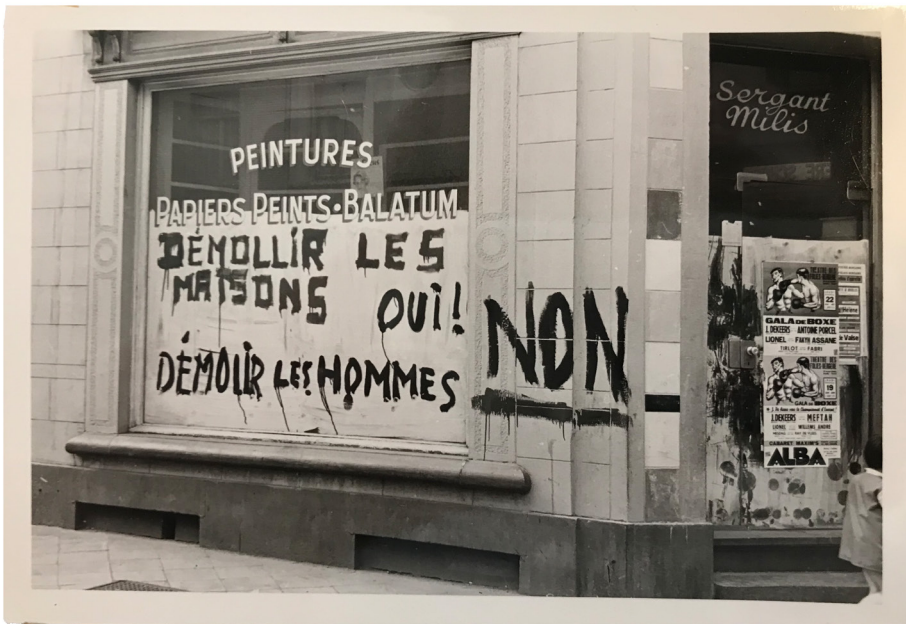


Fig. 30

Chapitre 3 : Objet de l'exposition

3.1. Bruxelles ou l'architecture est d'intérêt général

Si actuellement, dans le champ institutionnel muséal, le débat et la discussion sont des formules en plein essor, cela n'a clairement pas toujours été le cas dans la pratique dite classique. Cette évolution fait écho au rapport complexe entre l'utilisateur et l'architecte dont Yona Friedman décelait déjà sa mauvaise pratique dans le mouvement moderne : « [...] le cas (si fréquent) où c'est le planificateur qui persuade l'utilisateur de l'excellence de son plan (à lui planificateur), plan élaboré sans tenir compte de "l'image" conçue par l'utilisateur, peut être considéré comme le prototype de la mauvaise communication »⁶².

L'histoire nous a prouvé qu'à Bruxelles, le public n'attend pas la démocratisation des processus de conception et de décisions qui sont à l'origine de l'édification. Les exemples de la bataille de la Marolle et le cas du quartier Nord de Bruxelles, ont vu émerger le phénomène des luttes urbaines, sorte de contestation des logiques de développement et de gouvernement de la ville.

Ces projets de rénovation de quartiers résidentiels en vastes ensembles d'immeubles tours reliés par un réseau de passerelles sont issus d'un contexte de modernisation et d'une politique nationale favorisant la promotion d'immeubles de bureaux et d'infrastructures routières.

Cela dit, Albert Martens⁶³ nous rappelle que : « si le combat des habitants du quartier Nord n'est pas parvenu à faire obstacle au projet contesté, il n'en demeure pas moins que les auteurs de celui-ci en sortirent largement discrédités »⁶⁴. Ainsi, le plan Manhattan est entré dans l'histoire comme un contre-exemple parfait d'urbanisme démocratique.

Même si les architectes et les pouvoirs politiques ont définitivement admis le mot d'ordre « plus jamais de quartier Nord », cette expérience rarissime amorcée à Bruxelles est loin d'être considérée comme un phénomène universel.

Si inviter l'utilisateur au débat et ainsi provoquer la participation des citoyens permet d'offrir de nouvelles perspectives à la profession, son adaptation ne se fera pas naturellement. Il y a 60 ans déjà, Yona Friedman évaluait l'importance de reconsidérer le rôle des architectes, « [ils] ne sont plus aujourd'hui des preneurs de décision mais seulement des serviteurs publics, les habitants ne doivent pas être considérés seulement comme des

⁶² FRIEDMAN, 1979, p.121.

⁶³ Docteur en science sociale de KUL, il y a enseigné la sociologie urbaine et la sociologie du travail. Membre du comité d'action du Quartier Nord (1967-1974) et ensuite président du conseil d'administration du BRAL.

⁶⁴ MARTENS, 2009, p.12.



Fig. 31

consommateurs mais comme des professionnels hautement spécialisés et experts en matière d’habitat. »⁶⁵

L’exposition semble donc apparaître comme une véritable opportunité de changer les pratiques architecturales. Une occasion unique pour les architectes de porter un regard nouveau sur leur discipline.

En démontrant donc l’exclusion caractéristique des usagers dans la conception du plan d’aménagement du quartier Nord, cela en fait un sujet particulièrement pertinent pour amener les architectes et urbanistes à considérer l’usager comme un expert de l’habitat et leur donner cette indispensable estime qu’ils méritent en tant que destinataires premiers de l’architecture.

D’ailleurs, l’actualisation des problématiques liées aux contestations de ce quartier, comme la monofonctionnalité ou encore la place accordée à l’automobile dans l’espace public n’est pas sans résonance avec les questions qui parcourent l’actualité (vacances, immigration, environnement).

Exposer le quartier Nord avec comme objectif de transformer les pratiques des architectes, en focalisant l’attention sur le véritable destinataire de cette discipline afin de le voir apparaître dans le débat, n’est donc pas dénué de sens. Le quartier est d’ailleurs, aujourd’hui encore et plus que jamais, en recherche de solutions, en témoignent les nombreuses initiatives⁶⁶ mises sur pied. Exposer ce quartier *a posteriori* apparaît donc comme une occasion d’apporter non seulement des solutions aux problématiques actuelles, mais aussi et par extension de tenter un rapprochement entre les citoyens et les architectes.

⁶⁵ FRIEDMAN, 1958, p.7.

⁶⁶ Up4North (ASBL fondée par les principaux opérateurs immobiliers du quartier Nord) ; LabNorth (réseau de réflexion ouvert) ; Living North (agence académique, fondée par Petra Pfermendges).



Fig. 32

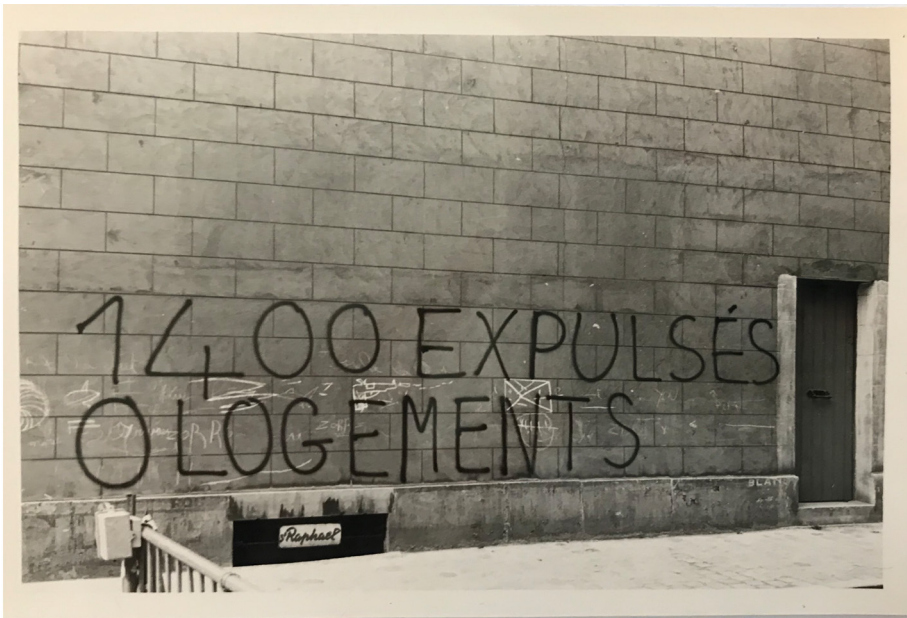


Fig. 33



Fig.34 & 35

Poster contre le «projet Manhattan».
Poster contre la tour ITT et pour la préservation de l'Abbaye de la Cambre.

3.1.1. Des luttes urbaines

Surnommée la « ville aux cent comités de quartier », Bruxelles est aussi considérée comme la capitale du massacre de l'environnement. En 15 ans, la capitale devient le premier centre économique du pays, le développement du secteur tertiaire bat des records et la Communauté Économique Européenne s'y installe. En conséquence, la capitale s'est vue transformée très rapidement. La rénovation urbaine est donc observée comme l'un des enjeux majeurs ayant engendré les conflits urbains. La cause va à la tertiarisation de l'agglomération, laquelle a produit une modification complète du tissu urbain préexistant en la vidant de ses habitants par une véritable « rénovation-déportation. »⁶⁷ Plus précisément ce sont ses quartiers populaires situés dans la première couronne de Bruxelles, dont les habitants sont principalement des travailleurs immigrés, pensionnés et petits commerçants qui en ont fait les frais.

Le processus mis en place profite surtout aux propriétaires, aux pouvoirs publics et aux promoteurs immobiliers : « [les] quartiers, souvent vétustes, sont l'objet d'un mécanisme de pourrissement systématique (maisons laissées sans entretien, puis à l'abandon, etc.) jusqu'à créer les conditions qui vont rendre nécessaire leur démolition. Les terrains ainsi rendus libres sont alors la proie de la spéculation foncière. L'effet produit est principalement et fondamentalement le déplacement de la population peu aisée qui occupait ces espaces, dans la mesure où celle-ci ne sera plus dans les conditions matérielles (et même culturelles) pour se réapproprier ces espaces nouvellement construits (lorsqu'ils incluent encore des logements). »⁶⁸ D'autant plus que ces espaces n'ont jamais été réfléchis avec et pour cette même population.

Deux projets vont faire l'objet de contestations, ils participeront surtout à la construction identitaire de la ville de Bruxelles : l'extension du Palais de justice dans le quartier des Marolles et le projet « Manhattan » dans le quartier Nord.

C'est dans ce contexte de modernisation, et des grands travaux marquant la forte emprise du pouvoir national qu'apparaîtront à Bruxelles les luttes urbaines. On assiste, dès 1968, accompagnant la mouvance des mouvements d'émancipation qui foisonnent alors, à la formation de comités de quartiers engagés dans les luttes urbaines, lesquelles s'opposent aux différents projets de modernisation de la ville. Ceux-ci, revendiquent la prise en compte des besoins des habitants face à un contexte qui les néglige surtout au niveau des politiques d'aménagement.

« La bataille de la Marolle » en 1969 est la première mobilisation de cet ordre, elle est d'ailleurs considérée par les comités de quartiers

⁶⁷ DELASI, 1980, p.65.

⁶⁸ DELASI, 1980, p.65.



Fig.36

comme la « matrice »⁶⁹ des luttes urbaines. Ces contestations, menées par Jacques Van der Biest, une figure charismatique du quartier, dénonçaient l'expulsion de 1 200 personnes d'un quartier populaire considéré comme un taudis destiné à la démolition suite à la programmation, par l'État, d'un projet d'extension du Palais de justice. Ayant réussi à mobiliser l'ensemble des Marolliens, les contestations seront couronnées de succès puisque le projet sera abandonné. Pour la première fois les pouvoirs publics font marche arrière et acceptent de revoir leur plan au bénéfice des habitants. À l'issue de cette première lutte urbaine, des juristes, des architectes, des syndicalistes s'associent pour former une nouvelle association nommée A.R.A.U. (Atelier de recherche et d'action urbaines). Ceux-ci s'attachent à la défense du droit à la ville. Grâce à leur expertise dans de nombreux domaines, ils cherchent à soutenir les différents comités d'habitants qui se sont créés dans les quartiers menacés par les grands travaux de modernisation. Finalement, ils accompagnent leur critique du développement de la ville d'une critique de la gouvernance de celle-ci. Défendant l'idée de rendre la ville aux habitants, l'A.R.A.U. se bat « [...] pour enlever l'urbanisme des mains de l'État complice des investisseurs, et le placer dans celles des habitants, par des droits de participation et de concertation. »⁷⁰

⁶⁹ CARLIER, 2011, p.28.

⁷⁰ CARLIER, 2011, p.29.

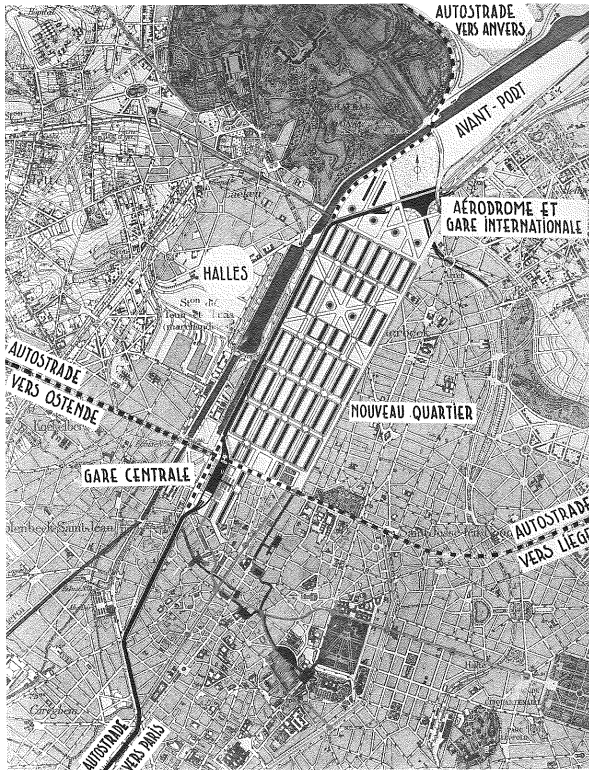


Fig.37

Victor Bourgeois, Urbanisation d'un Grand Bruxelles, 1930
Archives CIVA
Fonds Victor Bourgeois.

3.1.2. Du quartier Nord

Dans le cas du quartier Nord, les communes de Bruxelles, Schaerbeek et Saint-Josse-ten-Noode s'étaient mis d'accord sur un plan d'aménagement issu d'un groupe de travail institué début 1966 par le ministre des Travaux publics avec les trois communes concernées et le bureau d'études urbanistiques groupe Structures⁷¹. Le projet nommé plan « Manhattan » projette tout simplement la démolition de plus de 50 îlots d'un quartier mixte.

Victor Bourgeois, le célèbre architecte et urbaniste belge se concentra pendant plusieurs années aux projets d'urbanisation de la capitale belge. En 1930 déjà, il publie une étude sur l'urbanisation de l'agglomération bruxelloise dans laquelle il émet un avis critique sur le projet de jonction Nord-Midi. Il y adjoint également quelques propositions, notamment celui de l'*Urbanisation d'un Grand Bruxelles*, sur un chemin alternatif de la jonction. Le projet imaginé par Bourgeois est un quartier moderne traversé par d'autres projets, celui de deux grand-routes : l'*auto-strade* Nord-Sud et Est-Ouest, d'une gare internationale, et d'une gare centrale. Initiateur de l'impopulaire et actuel projet pour le quartier Nord, Victor Bourgeois annonçait déjà les éventuels expropriations et démolitions nécessaires à la résolution du problème des transports. Mais pour lui le contraire serait de la négligence vis-à-vis des intérêts de la collectivité, que l'exécution de ces grands travaux créerait même une plus-value considérable étant donné le peu de valeur des immeubles existants. Celui-ci affirme également qu'« il est impossible qu'il ne naisse pas là un important centre commercial. »⁷²

Plutôt qu'une étude définitive, l'auteur développe sa proposition dans l'objectif de suggérer des solutions, son objectif premier est de pousser à oser les réformes urbanistiques, afin que Bruxelles se développe en rapport avec ses moyens et ses besoins.

Mais le véritable quartier Nord de Bruxelles, comme on le connaît, a vu le jour à une époque où la séparation des fonctions guidait la construction et où le phénomène de « bruxellisation » y régnait. Une théorie qui a laissée peu à peu place à la mixité, ce qui avec une importante crise économique (du pétrole), n'a fait qu'accélérer la désertification et aggraver la situation d'isolement de ce quartier d'affaire.

De nombreuses années après l'*Urbanisation du Grand Bruxelles*, le quartier des abords de la chaussée d'Anvers, désormais isolé par les grands travaux et périclité par l'exode urbain de l'après-guerre, voit son futur modifié par le plan des urbanistes du groupe Structures. Les tergiversations

⁷¹ Le groupe Structures est né en 1949, à une époque où l'urbanisme en était encore à ses premiers balbutiements, de l'association des architectes Raymond Stenier, Louis Van Hove et du géomètre Jacques Vander Meeren.

⁷² *Cité & tekhné*, 1930, p.168.

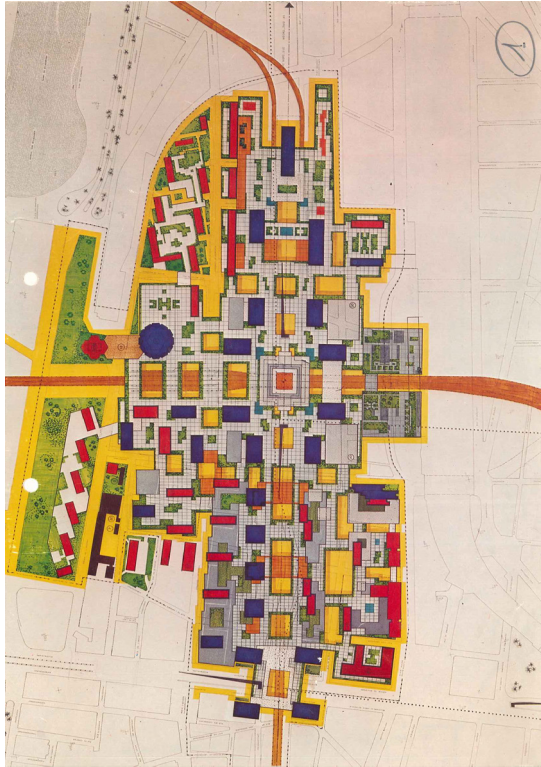


Fig.38

Groupe Structures, Plan Manhattan
1966, ©Albert Martens.

répétées par les pouvoirs publics sont à l'origine d'un découragement des propriétaires qui ne procèdent plus à l'entretien de leurs immeubles.

L'analyse lancée par les urbanistes estime que les logements sont de qualité médiocre voire insalubres. Leur verdict est sans appel : la *tabula rasa*. En 1964, le plan routier de l'administration des Routes, bouscula le projet. En effet, le quartier Nord se trouve à l'intersection de deux grands axes (Nord-Sud et Est-Ouest), et par conséquent à l'emplacement d'un futur nœud routier. Ces changements donneront au plan d'aménagement son axe principal : le carrefour des deux autoroutes. Ils donneront aussi aux urbanistes l'occasion d'alimenter leurs fantasmes les plus fous. Ce plan prévoit quatre tours de 135 mètres et une tour-phare de 57 étages. Entre ces deux extrémités, pas moins de septante tours dont la moitié ont un gabarit supérieur à 65 mètres. Les plus grandes seront reliées entre elles par une dalle piétonnière surplombant la chaussée et qui permet la séparation des circulations mécaniques et piétonnes, un système repris à Victor Gruen⁷³. L'idée de doter la capitale d'un Centre internationale de commerce (WTC) est attribuée au promoteur et *self-made-man* belge, Charles De Pauw.

Malgré l'absence de garantie de relogement des expulsés, aucune difficulté n'apparaît dans l'approbation d'un plan de réaménagement des abords de la gare du Nord. Au lieu d'attendre les promoteurs favorisant la spéculation immobilière, les politiques engagent leur plan d'acquisition bien avant celui d'aménagement. Bien que soutenu – un peu tardivement – par l'A.R.A.U. aux contestations, le manque d'organisation et la multiplicité des fronts, entraîneront l'expulsion de pas moins de 12 000 personnes. C'est en octobre 1968 que les habitants du premier îlot sacrifié furent expropriés. En février 1969, deux autres îlots étaient à libérer, sans qu'aucune construction n'ait été achevée, ni même commencée. La ville commença donc à perdre la confiance de la population. Qualifiée d'« orgie destructrice »⁷⁴, cette opération indignera l'opinion publique et si cette indignation est à ce stade déjà pertinente, elle l'est d'autant plus en regard de l'exclusion complète des usagers et habitants dans la planification menée par les décideurs et concepteurs.

Mais l'A.R.A.U. n'en reste pas là, leurs critiques vont à l'encontre de la fonction d'architecte, qui deviendra très rapidement une figure décriée. Ils dénoncent l'opacité des prises de décisions politiques ce qui les amènent à la production d'un « contre-pouvoir » capable de contester, négocier et proposer. Finalement il est question de participation, principalement via la presse, mais aussi à travers la production de « contre-projets » destinés à ouvrir le débat. Sur base d'une « charte urbaine », le collectif s'oppose aux plans d'aménagement. Il revendique la priorité absolue à l'habitat,

⁷³ Architecte austro-américain (18 juillet 1903 – 14 février 1980), considéré comme le père des *shopping centers*. Voir à ce sujet la piétonnisation de Kettwiger Straße à Essen (1959) et celle de Burdick Street à Kalamazoo (USA).

⁷⁴ MARTENS, 2009, p.5.

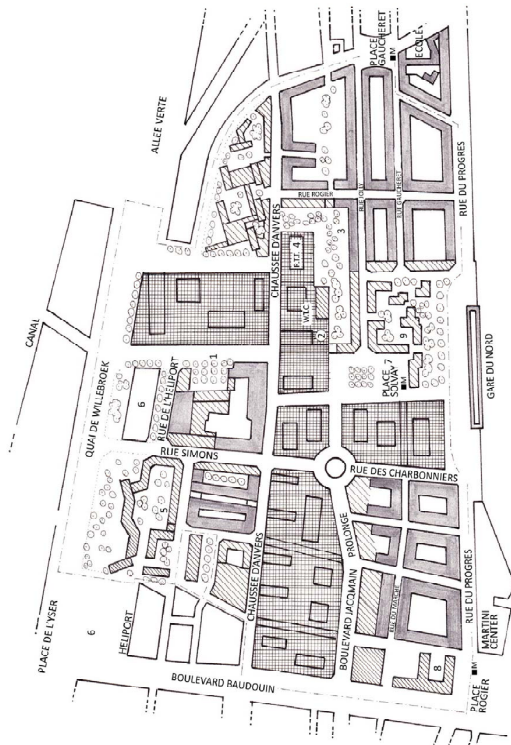


Fig.39

A.R.A.U., Plan du contre-projet
ca 1972, ©Albert Martens

l'abandon des investissements prévus en matière d'infrastructure routière, le respect d'une continuité urbaine, mais encore et surtout un rénovation et réhabilitation par phases. Plusieurs propositions sont soumises aux communes intéressées : la négociation est dure car, pour les communes ayant exproprié à grand frais leurs territoires, l'enjeu est de taille.

Aujourd'hui, le quartier Nord se vide, et si la faute à la monofonctionnalité a déjà été pointée du doigt, le présent chapitre vise à dénoncer les pratiques opérées par les décideurs et concepteurs des différentes phases d'élaboration de ce quartier.

En effet, c'est dans un esprit de contestation qu'on a vu émergé une série d'associations et comités d'habitants. Seuls, et face au pouvoir que représentait les investisseurs, les promoteurs et les politiques, ils n'ont pas eu l'opportunité de faire entendre suffisamment leur voix. En conséquence, s'est probablement dressé le plus grand fiasco de l'urbanisme contemporain⁷⁵.

⁷⁵ Selon les termes de l'A.R.A.U.



Fig.40

Carte postale, Porte d'Anvers
1920, ©Irismonument



Fig41

Boulevard Simon Bolivar
1984, ©Irismonument



Fig.42

Milena Buchwalder, Svizzera 240, House tour
Biennale d'architecture de Venise, «reespace»
2018, ©Italo Rondinella

Chapitre 4 : De la réflexion à l'action

4.1. Comment susciter l'intérêt pour l'architecture ?

Autrefois dédiés à la gestion des collections et à la transmission de ce patrimoine, l'ère de communication que représente la période suivant les années 1980, a modifié les priorités des institutions muséales. Trop rarement valorisées et à peine diffusées, si ce n'est sous la forme d'exposition permanente, les musées se sont désormais donnés comme mission de faire connaître, d'aimer et de partager leurs collections.

Suite aux grands changements de la société, précisément ceux en rapport avec le gain de temps de la population, comme l'apparition de moyens de transport rapides ou encore la généralisation des déplacements touristiques, les musées placent de plus en plus le public au centre de leur communication. Ainsi la réflexion des curateurs sur la nature des outils de médiation se spécialise en fonction des différentes catégories de publics. Dès lors, l'exposition temporaire s'installe comme un véritable moteur de vie des institutions muséales. Apparaissant comme un outil de régénération, elles permettent aux musées d'actualiser leur programmation, d'innover en matière de médiation car l'exposition temporaire libère bien souvent des contraintes et des traditions. Finalement c'est aussi très pragmatiquement une course à l'audience qui s'installe avec la montée en force des expositions.

Dorénavant la marque du succès, c'est le nombre de visiteurs qui déplace lui aussi, la politique de production d'expositions. Ce changement de paradigme, qui voit les institutions muséales, à l'origine collectionneuses et conservatrices d'un patrimoine, utiliser aujourd'hui l'exposition temporaire comme un authentique média nous en apprend beaucoup car ce passage a vu l'attractivité basée sur la richesse et l'ancienneté passer à une attractivité assurée par l'audience de ses expositions. Dans ce contexte, on demande à l'exposition d'être le nouveau vecteur de fréquentation des musées.

Il est donc évidemment impensable de présenter aujourd'hui, une exposition sans s'intéresser à sa réception et puisque toute « [...] exposition est faite pour être vue : le concepteur qui écrit une exposition prévoit et inscrit en creux dans son discours la place du récepteur. »⁷⁶

Il n'est désormais plus nécessaire de voir les expositions comme le lieu où le public va pour apprendre. Rappelons que l'idée de musée s'est aussi développée autour d'une mission fondamentale d'éducation⁷⁷. Ce qu'il recherche désormais, c'est à renouveler son regard. L'exposition, par des propositions inédites et surprenantes, interroge un public qui souhaite

⁷⁶ JACOBI, 1997, p.11, [consulté le 26.04.2019].

⁷⁷ Voir premier musée public britannique : Ashmolean Museum (Architecte : Sir Christopher Wren).



Fig.43

Farshid Moussavi, Architecture and its Affects
Biennale d'architecture de Venise, «Common Grounds»
2012, ©Nico Saieh.

être dérouté. C'est bien là la force des expositions temporaires. En ce sens, l'exposition temporaire se justifie à elle-même. Si elle est aujourd'hui un acteur majeur de la scène culturelle c'est parce qu'elle propose une véritable expérience singulière au visiteur.

Pour ces raisons, les curateurs ont su développer des formes innovantes d'exposition : participative, collaborative, immersive, etc. Mais c'est grâce à un public toujours plus exigeant, que s'est développé la culture de l'exposition. *A contrario*, « [...] les critiques des médias ne semblent toujours ne s'intéresser qu'aux œuvres et aux collections présentées. À ce titre, la critique d'exposition demeure encore souvent lacunaire. »⁷⁸

Profiter de l'attractivité des expositions pour enfin susciter de l'intérêt pour l'architecture n'est donc pas une idée sans fondement. Plus actuelle que jamais, l'exposition peut devenir un nouveau lieu capable de créer un désir d'architecture.

Le magazine *EcologiK*, lors d'une interview avec Guy Amsellem, président de la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris, tentait de dépeindre le manque de place tenu par l'architecture dans le débat public, alors que l'habitat par exemple, concerne chacun d'entre nous. Celui-ci voit en les musées et leurs expositions une opportunité de participer à l'émergence d'une culture populaire architecturale. Celles-ci « [...] utilisent une ressource précieuse – le fait que l'architecture, si elle est une discipline autonome, est aussi présente dans la culture et la pensée : dans les champs de la création, dans la réflexion politique et économique sur l'organisation des sociétés, dans l'expérience sensible de chaque visiteur, aussi bien que dans ses aspirations de citoyen à un mieux-vivre. On peut donc rendre l'architecture accessible, discutable, dès lors qu'on la sort de son propre isolement et qu'on l'immerge dans les grands débats sur les transformations du monde habité. À la Cité, ceux-ci sont de plus en plus transdisciplinaires, afin de la décloisonner, de la replacer dans l'histoire du temps présent, de rendre sensible sa façon d'évoluer, de la faire épouser les enjeux de son siècle, de donner forme aux aspirations des sociétés, de transformer les villes etc. »⁷⁹

⁷⁸ CHAUMIER, Serge, 2014, [consulté le 12.05.2019]. Voir également à ce sujet : Glicenstein, Jérôme, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain », dans : *Culture & Musées*, n°15, 2010, pp.53-72.

⁷⁹ Amsellem, Guy, « L'architecture dans le débat public » interviewé par Charlotte Fauve, 2016.

4.1.1. Quelques moyens de sensibilisation

Certes, il faut susciter l'intérêt du grand public pour l'architecture mais ce travail ne doit pas se faire unilatéralement. Les architectes ont une part très importante de responsabilité dans ce manque de désir d'architecture. Alain Sarfati, architecte et chroniqueur, nous proposait, pour le projet ambitieux qu'est celui de susciter le désir d'architecture, de revoir notre copie d'abord.

Selon lui, la cause va à la répétition, la répétition de fausses bonnes idées⁸⁰. Mais surtout la pire de toutes « [...] l'amnésie, l'incapacité à regarder les erreurs pour éviter de les reproduire. »⁸¹

De ce fait, il ne faut surtout pas avoir peur de regarder ses erreurs, que « susciter du désir passe par l'acceptation de la critique, du débat, de la controverse. »⁸² C'est ainsi que les activités artistiques contemporaines ont réussi à évacuer cette question. Ce constat amène d'ailleurs les chercheurs comme Jean-Marc Poinot à revendiquer la nécessité d'une prise en compte des pratiques artistiques. « Ainsi pour aborder la monstration de l'architecture, nous avons aussi envisagé – sans restriction – les démarches artistiques qui mettent en scène, attirent l'attention ou déclenchent une réflexion sur l'architecture, ses enjeux, son histoire et son devenir. De cette manière, les stratégies et les méthodes utilisées par les artistes sont venues informer notre enquête sur la mise en vue de l'architecture, au même titre que les gestes auxquels on attribue plus volontiers le qualificatif "curatorial". »⁸³

Les artistes cherchent d'ailleurs souvent à « remettre du jeu là où les institutions sont figées. »⁸⁴ Ceux-ci voient donc un nouveau but à ces manifestations : celui de partager une expérience artistique et d'initier les visiteurs à leur art.

La référence à l'art n'est pas le seul moyen. Il y a déjà eu par le passé des décisions politiques à l'égard de l'architecture comme la Loi française n°77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture, instaurant cette dernière comme une expression de la culture : « la création architecturale, la qualité des constructions, leur insertion harmonieuse dans le milieu environnant, le respect des paysages naturels ou urbains ainsi que du patrimoine, son d'intérêt public. Les autorités habilitées à délivrer le permis de construire ainsi que les autorisations de lotir s'assurent, au cours de l'instruction des demandes, du respect de cet intérêt. »⁸⁵

⁸⁰ L'auteur prend en exemple : les porte-à-faux sans raison d'être ; la beauté du « high-tech artisanal », fausse idée de l'industrie ; la maîtrise d'ouvrage indécise, etc.

⁸¹ SARFATI, Alain, 2018, [consulté le 12.05.2019].

⁸² SARFATI, Alain, 2018, [consulté le 12.05.2019].

⁸³ POINOT, 2008, dans : HERBIN, 2015, p.9.

⁸⁴ LOUPPE, 2000, p.32.

⁸⁵ Art. 1, Loi n°77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture.

Plus récemment, c'est dans l'enseignement que s'est tournée cette part de responsabilité plus particulièrement dans l'ouvrage *Concevoir l'architecture : entre complexité et simplicité*. Les auteurs d'un de ses articles (Jean-Pierre Couwenbergh et Jan Godyns) définissent l'école d'architecture comme un lieu où les étudiants enrichissent progressivement leurs moyens de s'exprimer, d'interpeller et de partager⁸⁶. Une fois sortis, en communiquant avec leurs amis ou leur famille, ils transmettent des moyens de comprendre et de questionner. Finalement ils participent à la sensibilisation du grand public à son environnement

⁸⁶ COUWENBERGH, 2014, [consulté le 11.05.2019].



Fig.44

Paolo Portoghesi, Strada Novissima
Biennale d'architecture de Venise, «Presence of the past»
1980, ©James Taylor-Foster.

4.1.2. La Biennale d'architecture de Venise

La Biennale d'architecture de Venise est un événement devenu presque incontournable pour les professionnels, mais aussi pour les amateurs d'architecture. Les curateurs et les commissaires des pavillons des pays qui y participent ont la chance de faire connaître leur pratique, plus particulièrement celle de leur pays. En ce sens, elle s'impose comme un allié de poids dans l'élaboration d'une exposition traitant des pratiques architecturales et de l'intérêt pour l'architecture.

Le chapitre suivant propose un aperçu de plusieurs éditions majeures dont les commissaires et plus spécifiquement leurs thématiques se sont montrées influentes dans l'histoire de l'architecture. Il évoquera également l'exemple de la récente proposition belge à la 16^{ème} édition, comme une tentative contemporaine d'exposer l'architecture, synonyme de changement des pratiques.

La Biennale s'est développée et s'est affirmée en tant que manifeste pour les architectes en remettant en question les fondements de la discipline et en interrogeant les notions qui participent à la définition de l'architecture.

Ajoutons à cela une réelle volonté de la part des commissaires des pavillons des pays de faire de cet événement une opportunité de faire connaître leur pratique ou celle de leur pays. Pour l'occasion, les participants mettent bien souvent en exergue leurs réflexions théoriques tout en prenant position. Par une attention particulière portée à la présentation, les auteurs font bien souvent en sorte d'engager des échanges riches et constructifs.

Le caractère éphémère est par définition l'essence même de l'exposition ; ici il témoigne davantage du désir de renouveau et du désir d'œuvrer pour des transformations plus profondes. La Biennale apparaît donc bel et bien comme « [...] le témoin du changement, un lieu nécessaire à l'expression d'une nouvelle conception de l'architecture. »⁸⁷

Ceci a fait d'elle un lieu propice à la transformation des pratiques. Dans le cas de certaines éditions, ce sont les thématiques proposées par les commissaires généraux qui sont à l'origine de l'évolution de l'architecture. Il arrive que ce soient les propositions des nations qui deviennent les vecteurs de changements.

Il aura fallu attendre cinq ans pour voir l'architecture autrement qu'en tant que « fragment » dépendant de la Biennale d'art. Grâce au travail de l'architecte milanais Vittorio Gregotti nommé chef de la section des Arts visuels en 1974, qui posa ses conditions de transformation du département des Arts plastiques en département des Arts plastiques et de l'Architecture, la discipline de l'architecture se voit attribuer une place indépendante à Venise. En charge du nouveau poste de commissaire, Paolo Portoghesi, et

⁸⁷ IGER, 2014, p.25, [consulté le 12.11.2017].

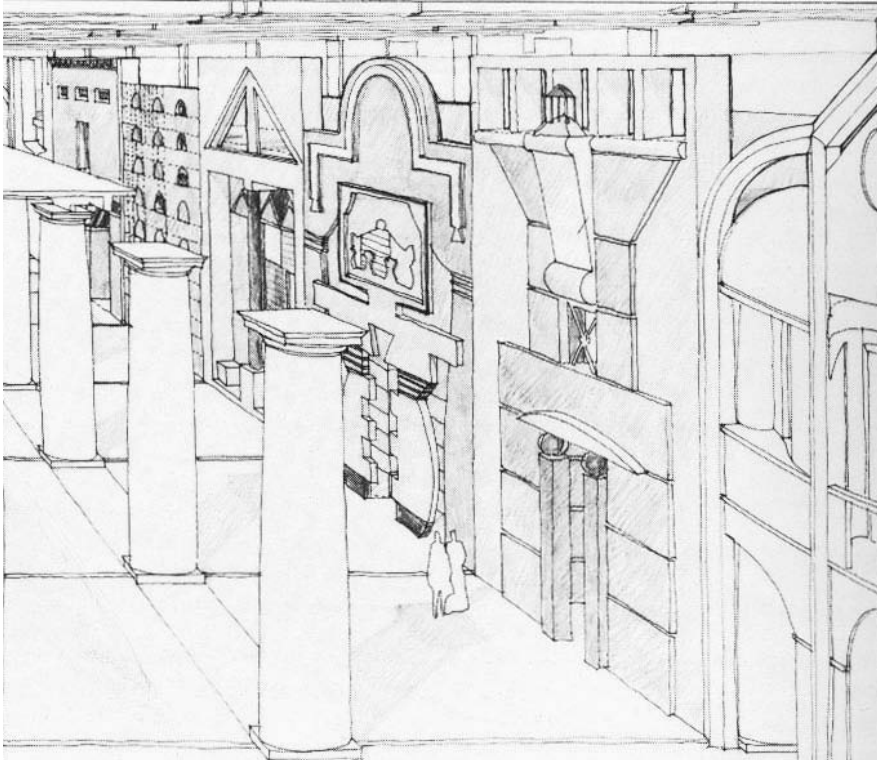


Fig.45

Paolo Portoghesi, Strada Novissima
Biennale d'architecture de Venise, «Presence of the past»
1980, ©OASE.

Robert A.M. Stern, appelé à l'épauler choisissent d'intituler leur exposition *La Presenza del Passato*. Comme première édition en 1980, ils orientent les réflexions vers une nouvelle prise en considération de l'histoire. Ils décident également de faire reprendre vie aux anciennes Corderies de l'Arsenal de Venise. Désormais désaffectées, elles deviendront le lieu accueillant la nouvelle manifestation. L'exposition est composée de quatre parties : un hommage aux travaux d'Ignazio Gardella, de Philip Johnson et de Mario Ridolfi ; une section qui présente septante-trois jeunes architectes ; une rétrospective de la carrière de l'architecte néo-liberty Ernesto Basile et enfin la *Strada Novissima*.

Installée de part et d'autre de la nef centrale des Corderies, la *Strada Novissima* devient l'installation majeure de l'édition. Le commissaire Paolo Portoghesi confie à vingt architectes dont les désormais notoires Rem Koolhaas, Charles W. Moore, ou encore le couple Denise Scott-Brown et Robert Venturi la charge d'élaborer une rue-corridor, intérieure et factice longue de trois cents mètres, composée de façades derrière lesquelles sont exposées les projets de chacun des auteurs. Par cette initiative, le commissaire invite les « artistes »⁸⁸ exposés à produire du nouveau, et « [...] se refuse d'être uniquement une occasion de présenter, une fois de plus, certaines images d'architecture déjà connues du public. »⁸⁹

Cette première édition est imaginée par des hommes aux volontés marquées par un désir de vérité et surtout convaincus qu'élaborer un discours fort autour de l'architecture est nécessaire, est devenu « [...] pour sa première édition, le lieu d'un débat ordonné par des questions et des préoccupations indissociables de son époque et de son lieu. »⁹⁰ Les curateurs ont su voir l'opportunité qu'offrait la Biennale pour exposer une nouvelle manière de concevoir l'architecture et la ville.

À cette époque, l'événement semble être dédié à une élite, en étant organisé par des architectes et pour des architectes, comprenant l'ensemble des intellectuels qui gravitent autour.

Cependant, il n'est pas question pour tous de faire l'économie de la réception du visiteur non expert. Lors de l'exposition « Europa-America » organisée par Vittorio Gregotti avec l'aide de Peter Eisenmann, aux *Magazzini del Sale*⁹¹ pour la Biennale d'Art de Venise en 1976, les commissaires ont tenu à éviter les scénographies spectaculaires, en y présentant les projets de façon conventionnelle. Certains de leurs collègues exprimeront d'ailleurs leur scepticisme, le quotidien romain *La*

⁸⁸ C'est le mot employé par Portoghesi dans une lettre envoyée aux architectes invités.

⁸⁹ DADOUR & SZACKA dans : HERBIN, 2015, p.40.

⁹⁰ IGER, 2014, p.35, [consulté le 12.11.2017].

⁹¹ Anciens entrepôts de sel qui vont ainsi échapper à leur destruction prévue par la municipalité de Venise. Ils abritent aujourd'hui notamment la Fondazione Vedova, un espace d'exposition dédié au peintre italien Emilio Vedova, aménagé par Renzo Piano, et un espace d'exposition pour les étudiants de l'Accademia di Belle Arti di Venezia voisins.



Fig.46

Traumnovelle & Roxanne Le Grelle, Eurotopie
Biennale de Venise, «Freespace»
2018, ©Philippe Braquenier.

Repubblica rapporte ainsi les propos de l'architecte néerlandais Herman Hertzberger : « Ce sont des architectes ? Je pense qu'ils devraient plutôt exposer aux *Giardini*, avec les peintres, car leurs œuvres n'ont rien à voir avec l'architecture. L'architecture doit servir les gens, c'est-à-dire créer un environnement qui leur permette d'exprimer leur individualité. Au lieu de cela, ces messieurs font de beaux dessins et se prennent pour Piranèse. »⁹²

Plus récemment, David Chipperfield en tant que commissaire général de la 13^{ème} édition de la Biennale d'architecture de Venise présente le thème des *Common Ground* avec lequel il compte s'inscrire dans une dynamique de vulgarisation de l'architecture et de sa culture. La notoriété de l'événement et surtout la médiatisation toujours plus importante attire aujourd'hui un public plus large, constitué toujours de spécialistes mais aussi d'amateurs, ou même des touristes de passage. Ce qui ne change en rien « [...] la volonté d'être un incubateur d'idées et de discussions. »⁹³

En témoignent les curateurs belges de la 16^{ème} édition de la Biennale d'architecture de Venise, avec leur proposition *Eurotopie*, et leur idée d'offrir un espace de débat autant politique qu'architectural. Investissant le pavillon d'un projet artistique engagé, sur le sujet d'une Europe « supranationale », les auteurs réclament même un engagement de la part des visiteurs : dès l'entrée du cercle délimitant leur interprétation de l'agora, il faut se déchausser, gravir quelques marches et enfin redescendre. Au milieu de cet amphithéâtre qui remplit tout l'espace du pavillon, les visiteurs sont invités à participer. Au-delà d'une construction ludique, résonne un devoir indispensable de participation à la construction du futur de l'Europe idéale. *Eurotopie* est donc un appel à réfléchir à ce que signifie réellement construire la démocratie, mais c'est surtout de faire valoir une philosophie personnelle en tant que pratique : l'architecture comme outil politique. La Biennale en était donc l'occasion idéale.

⁹² Herman Hertzberger cité par Vanna Barengi en 1976, elle-même citée par SZACKA, 2014, p.175.

⁹³ Paolo Barrata, président de la Biennale de Venise depuis 2007 dans : CHIPPERFIELD, 2012, p.12.

Chapitre 5 : Synthèse critique

Mettre en scène des paradoxes, comme celui de la cohabitation de la pérennité et de l'éphémère, de l'*in situ* et de l'*ex situ*, ou encore celui d'une exposition de l'architecture dans l'architecture. Tels sont les premiers enseignements de cette recherche.

Mais résumer l'exposition de l'architecture à ces préoccupations certes indispensables, serait fortement réducteur. C'est avant tout son histoire qui permet sa meilleure compréhension.

Nous l'avons dit, la multiplicité des recherches engagées sur l'exposition, est en train d'en tracer son histoire et ses grandes lignes. S'il est vrai que quelques expositions ou même quelques acteurs se distinguent, les perspectives de ce champ d'étude restent quant à elle encore incertaines⁹⁴.

Les différents moyens de mise en exposition ou *registres* permettent de comprendre les véritables questions placées au centre des préoccupations des architectes. Véritable agent culturel et protecteur d'un savoir-faire au départ, l'exposition a su se transformer pour répondre aux problèmes de sa contemporanéité, comme la difficulté de compréhension de l'architecture ou encore l'impossibilité relative de montrer le bâtiment.

À l'heure actuelle, il semble surtout que l'objectif est de faire de l'exposition autre chose que le médiateur d'une construction en cours ou même terminée. Ainsi, l'exposition se voit attribuer par ses curateurs une utilité autre que le lieu de sa simple présentation. À de nombreuses reprises on a vu l'architecture s'édifier lors de son exposition ; à d'autres, l'exposition a été l'occasion de sortir l'architecture de ses contraintes, ce qui a fait de celle-ci un incontestable site d'expérimentation. Enfin, on a aussi vu l'exposition répondre à un réel manque de dialogue entre les différents acteurs de l'architecture.

Rappelons aussi qu'une exposition est un média qui permet la mise en relation d'objets avec un public en un temps et un lieu donnés. D'ailleurs, sans ce public capable de remettre le sens en question, celui-ci n'en serait qu'hypothétique.

Toute l'utilité de ce travail réside donc dans sa proposition à voir l'exposition comme un véritable vecteur de changement des pratiques architecturales.

Abordé comme un cas d'étude, le quartier Nord semble se prêter au jeu de l'exposition de manière hautement symbolique. Compte tenu de son histoire, et mieux encore, de son actualité préoccupante, il pousse les architectes à dépasser les pratiques traditionnelles de la discipline. Telle une cicatrice qui marque les citoyens, le quartier Nord a du mal s'intégrer

⁹⁴ GLICENSTEIN, 2015, p.8-14.

au reste de la ville et ce n'est pas la non-consultation des citoyens pour sa planification et leur expulsion pour sa construction qui ont aidé.

La part de responsabilité des architectes dans l'élaboration de ce quartier dépourvu de complaisance est indéniable. En revanche, tout reste à faire pour enfin trouver un véritable sens à ce territoire. En ce sens, l'exposition architecturale a un rôle majeur à jouer. L'histoire nous a prouvé que l'exclusion du grand public dans le débat sur l'architecture par les décideurs et concepteurs n'amène aucune solution. À cela, nous répondons que l'exposition peut en devenir le lieu de son instauration. L'histoire nous a aussi prouvé que le désintérêt pour l'architecture est une autre cause d'exclusion, ou plutôt une auto-exclusion. À cela, nous répondons que l'exposition peut devenir le lieu capable de revivifier un intérêt pour l'architecture, et enfin voir apparaître la participation. L'exposition deviendrait donc l'occasion pour les architectes de replacer les usagers au centre des préoccupations, et le lieu capable d'enfin susciter de l'intérêt pour l'architecture de la part des citoyens.

Exposer le quartier Nord est donc perçu comme une occasion d'ouvrir une fenêtre sur son futur proche, mais l'exposer c'est aussi l'occasion de se pencher sur le futur de la pratique architecturale.

La Biennale d'architecture de Venise est à cet effet, l'un des événements les plus favorables à l'élaboration d'une nouvelle manière de faire l'architecture.

Il convient donc aux architectes de prouver que l'exposition est capable d'être le support qu'il manquait pour réaliser ces changements.

6. Bibliographie

Écrits référencés

- AMBASZ, Emilio, *Italy : the new domestic landscape*, New York : Museum of Modern Art, 1972.
- AMPHOUX, Pascal, « Exposer l'architecture : Propos autour d'un pléonasm fondateur » dans : *faces* (Genève), 2004, vol. hiver 2003-2004, n°53, pp.18-22.7
- ARRHENIUS, Thordis, *Place and displacement : exhibiting architecture*, Zurich : Lars Müller Publishers, 2010.
- BIANCHI, Pamela, *Espace de l'œuvre, espaces de l'exposition : de nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris : Publibook, 2016.
- BURDÈSE, Anne-Marie, CHESNEAU, Isabelle, CHEVALLIER, Fabienne & aliï, *Cahiers thématiques : architecture histoire/ conception : la réception de l'architecture*, Lille : Éditions de l'École d'architecture de Lille, 2002.
- CARLIER, Louise, « De la contestation au compromis : quelle critique dans les mobilisations urbaines à Bruxelles ? » dans : *Mouvements*, Paris, n°65, 2011, pp.26-42.
- CHABARD, Pierre, « Entre collection et médiation : Stratégies institutionnelles autour de l'architecture au début des années 1980 » dans : *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 2014, vol. automne 2014 (n°129), pp. 51-63.
- CHABARD, Pierre, *Raisons d'écrire, livres d'architectes, 1945-1999*, Paris, Éd. de La Villette, 2013.
- CHANVILLARD, Cécile, CLOQUETTE, Pierre, PLETTINX, Renaud & STILLEMANS, Jean, *Pourquoi est-il si difficile de parler d'architecture ?*, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2014.
- CHASLIN, François, « Un état critique », dans : *Espaces et Sociétés*, (Paris : L'Harmattan), n°60-61, 1991, pp.73-82, – en ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56196010/f1.image>> [consulté le 15.11.2017].
- CHAUMIER, Serge, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », – en ligne (3 février 2014) : <<http://invisibleu.fr/vers-la-fin-de-l'exposition-temporaire/>>, [consulté le 12.05.2019]
- CHIPPERFIELD, David, *Biennale Architettura 2012, Common Ground, 29.08-25.11*, catalogue de l'exposition, Venise : Éd. Marsilio, 2012.
- COHEN, Jean-Louis, *Une cité à Chaillot : Avant-première*, Paris : Les éditions de l'imprimeurs, 2001.
- COLLINS, Peter, *Juger l'architecture*, trad. de l'angl. [*Architectural Judgement*, Londres : Faber and Faber, 1971] par Pierre Lebrun, Gollion (Suisse) : Infolio, 2017.
- COUVERT, Fabienne, *Exposer l'architecture : le musée d'architecture en question*, Rome : Diagonale, 1997.
- DADOUR, Stéphanie & SZACKA, Léa-Catherine, « Exposer l'architecture : Enjeux, institutionnalisation et historicisation » dans : *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 2014, vol. aut. 2014, n°129, pp. 3-11.
- DAVALLON, Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.
- DAVALLON, Jean, « L'architecture, objet d'exposition? », dans : *L'architecture : collection, recherche, programmes*, Alain Bideau (dir.), coll. « Les chemins de la recherche », n°38, Montréal : Centre canadien d'architecture (CCA), 1996, pp.71-87.
- DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- DEBOULET, Agnès, RAINIER, Hoddé & SAUVAGE, André (éds.), *La critique architecturale : Questions-frontières-desseins*, Paris : Éditions de la Villette, 2008.
- DELASI, Henri, « Le mouvement ouvrier et la question urbaine à Bruxelles (1968-1978) », dans : *Revue internationale d'action communautaire*, n°4, automne 1980, p.63-72.

- DETHIER, Jean (dir.), BOIS, Yve-Alain, BOUDON, Philippe & alii, *Images et imaginaire d'architecture : Dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Centre Georges Pompidou/CCI, 1984.
- DORÉ, Stéphane & HERBIN, Frédéric, *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée*, Bourges (France) : École nationale supérieure d'art de Bourges, 2015.
- FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi : Architectures 1959-1987*, trad. de l'ital. [*Aldo Rossi : Architecture 1959-1987*, Milan : Electa, 1987] par Raymonde Courdert, Paris : Electa Moniteur, 1988.
- FRIEDMAN, Yona, *L'architecture mobile : vers une cité conçue par ses habitants*, Paris : éd. Casterman, 1958.
- FRIEDMAN, Yona, « Communiquer avec l'usager », dans : *Techniques et Architecture*, n°328, décembre 1979, pp.121-123.
- GAFF, Hervé, *Qu'est-ce qu'une œuvre architecturale ?*, Paris : Vrin, (coll. Chemins Philosophique), 2007.
- GEERS, Kersten & VAN SEVEREN, David, « Cadre et contenu », dans : *A+*, (Bruxelles) : Centre d'information de l'architecture, de l'urbanisme et du design), « 1907... after the party », n°213, 2008, pp.54-62.
- GENARD, Jean-Louis & BERGILEZ, Jean-Didier, « Le destin de l'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne », dans : *Recherches en communication*, n°18, 2002, – en ligne : <<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/3441/3241>> [consulté le 27.11.17].
- GENARD, Jean-Louis & LHOAS, Pablo (dir.), *Qui a peur de l'architecture ? Livre blanc de l'architecture contemporaine en Communauté Française de Belgique*, Bruxelles : La Lettre volée & La Cambre, 2004.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009.
- GLICENSTEIN, Jérôme, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain », dans : *Culture & Musées*, n°15, 2010, pp.53-72.
- HODDÉ, Rainier (dir.), *Qualités architecturales : Conceptions, significations, positions*, Paris : J.-M. Place, 2006.
- IGER, Anne-Laure, *La Biennale d'architecture de Venise : Élaboration et partage d'une pensée critique*, mémoire, promoteur : Joanne Vajda, École Nationale Supérieure d'Architecture de Bretagne, 2014, – en ligne (09.07.2014) : <https://issuu.com/anne-laureiger/docs/iger_al_la_biennale_d_architecture>, [consulté le 12.11.2017].
- JACOBI, Daniel, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », dans : *La Lettre de l'OCIM*, n°49, 1997. – en ligne (09.07.2014) : <[http://doc.ocim.fr/LO/LO049/LO.49\(2\)-pp.09-14.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO049/LO.49(2)-pp.09-14.pdf)>, [consulté le 12.04.2018].
- JANNIÈRE, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture moderne : L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie, 1923-1939*, Paris : Arguments, 2002.
- LABERGE, Marie Elizabeth, « Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts », 2012, – en ligne : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00879654>> [consulté le 15.11.2017].
- LEFAIVRE, Liane. « Le renouveau international des expositions d'architecture » dans : *Le Moniteur architecture, AMC*, n°125, pp. 29-32 (Paris : Le Moniteur), 2002.
- LEVY, Aaron & MENKING, William, *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*, Londres : Architectural Association Publications, 2010.
- LIBERT, Cédric & l'Atelier d'architecture Pierre Hebbelinck, *Méthodes*, Bruxelles : Wallonie-Bruxelles International (WBI), 2009.
- LOUPPE, Laurence, « Des habitants de l'exposition », dans : *Oublier l'exposition*, ArtPresse 21, 2000, pp.32-35.

- MCCARTER, Robert & PALLASMAA, Juhani, *Understanding architecture : A primer on architecture as experience*, Londres : Phaidon, 2012.
- O'DOHERTY, Brian, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais [*Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Fransisco : The Lapis Press, 1976] par Patricia Falguières, 2008.
- RASMUSSEN, Steen Eiler, *Découvrir l'architecture*, Paris : Édition du Linteau, 2002.
- ROSENBERG, Pierre, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », dans : *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989, vol. automne 1989 (n°29), pp.49-59.
- SARFATI, Alain, « Le désir d'architecture, ce n'est ce qui coûte cher », dans : *Chroniques d'architecture* : – en ligne : (3 avril 2018) <<https://chroniques-architecture.com/desir-darchitecture-projet-ambitieux/>>, [consulté le 12.05.2019].
- SCULLY, Vincent, « Le Memorie de un Commissario », dans : *Domus*, n°610, oct. 1980, pp. 196-198.
- SORNIN, Alexis, JANNIÈRE, Hélène & VANLAETHEM, France, *Reves d'architecture dans les années 1960 et 1970 : Fragments d'histoire événementielle, intellectuelle, matérielle*, Montréal : IRHA, 2008.
- SZACKA, Léa-Catherine, « Biennale de Venise 1976 ou le Mouvement moderne en discussion », dans : *Marnes*, n°3, 2014, pp. 171-233.
- TEXIER, Simon, *L'architecture exposée, La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Coll. « Découvertes Gallimard, Culture et Société », n° 541. Paris : Gallimard, 2009.
- TORRES, Félix, « Images et imaginaires d'architecture », dans : *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984, pp.125-126.
- VERNES, Michel, « L'architecture aura-t-elle lieu ? », dans : *Archiree*, n°199, mars-avril 1984, pp.53-59.
- VERDIER, Thierry « Authenticité et affirmation du singulier en architecture », dans : *Noesis*, 2014, pp.185-202.
- VIOLLET, Marion, *Exposer l'art contemporain*, – en ligne : < http://www.caisseepargne-art-contemporain.fr/images/imagesFCK/file/mediation_culturelle/fiches_glossaires/Exposer%20l_art_contemporain.pdf>, [consulté le 12.05.2019].
- ZÉVI, Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, trad. de l'ital. [*Saper vedere l'architettura saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Turin : Einaudi, 1948] par Lucien Trichaud, Paris : Minuit, 1959.

Écrits inspirants

- ALBERTI, Leon Battista, *L'art d'édifier*, trad. du latin [*De re aedificatoria*, 1485], présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris : Seuil (coll. «Sources du savoir»), 2004, Livre V, chap.18, pp. 270 - 272.
- ALTSHULER, Bruce, *From Salon to Biennial, Exhibitions that made arts history, Volume I : 1863-1959*, New York : Phaidon, 2009.
- BUTLER, Remy, *Réflexion sur la question architecturale*, Paris : Les Belles Lettres (coll. «Essais»), 2015.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967, – en ligne : <http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf> [consulté le 15.11.2017].
- DEVILLARD, Valérie, *Architecture et communication : Les médiations architecturales dans les années 80*, avant-propos de Nadine Toussaint-Desmoulin, préface de Francis Balle, Paris : Panthéon-Assas, 2000.
- DIDELON, Valéry, « L'architecture crève l'écran », dans : *Criticat*, Paris : Association Criticat, mars 2010, n°5, pp.111-121.

- DIDELON, Valéry, DUBOURG GLATIGNY, Pascal, LUST & alii, *Voilà l'architecture : Contribution du design à la construction des savoirs*, Paris, B42/ ESAD Grenoble-Valence, 2015.
- DONNADIEU, Brigitte, *L'Apprentissage du regard : Leçons d'architecture de Dominique Spinetta*, Paris : La Villette, 2002.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*, Paris : Firmin Didot, 1802.
- GEFFARD, Gaëlle & ROURE, Julien, Pascal Filatre & Agnès Deboulet (dir.), *Critique d'architecture : Préambule, qu'est-ce que la critique architecturale ? entretiens, la photographie, critique de l'architecture ?*, Nantes : École d'architecture de Nantes, 2004.
- GOETZ, Benoît, MADEC, Philippe & YOUNES, Chris, *L'Indéfinition de l'architecture*, Paris : Villette, 2009.
- KOOLHAAS, Rem, (O.M.A.) & MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, 2^e éd., New-York : Monacelli Press, 1998.
- KOOLHAAS, Rem, « In search for authenticity » dans : *The endless city*, Ricky Burdett and Deyan Sudjics (dir), New-York : Phaidon, 2008, pp.330-341.
- KOOLHAAS, Rem, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, trad. de l'anglais [Rem Koolhaas : *Conversations with students*, Houston (Texas), Princeton Architectural Press, 1996] par Jacques Bossier, Marseille : Parenthèses, 2016.
- LABRUNYE, Raphaël, « Écrire, c'est construire », dans : *Criticat*, Paris : Association Criticat, mars 2011, n°7, pp.61-71.
- LA CECLA, Franco, *Contre l'architecture*, trad. de l'ital. [*Contro l'architettura*, Turin : Bollati Boringhieri, 2008] par Ida Marsiglio, Paris : Arléa, 2011.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : Crès, 1923.
- LE DANTEC, Jean-Pierre, *Enfin l'architecture*, Paris : Autrement, 1984.
- LEDoux, Claude-Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris : H. L. Perronneau, 1804, – en ligne : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5401411f/f10.image.texteImage>> [consulté le 16.12.2017].
- LUCAN, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
- NOUVEL, Jean, « Une génération de perdue, veut-on en perdre deux ? », dans : *L'architecture d'aujourd'hui* (Paris), n° 420, septembre 2017, pp. 48-55.
- PARCOLLET, Remi, « (Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de Primary Structures », dans : *Critique d'art*, n°46, printemps/été, 2016, – en ligne (20 mai 2017) <<https://journals.openedition.org/critiquedart/21190>>, [consulté le 06.01.2018].
- PARCOLLET, Remi & SZACKA, Léa-Catherine, « Écrire l'histoire des expositions : Réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », dans : *Culture & Musées*, n°22, 2013, pp.137-162, – en ligne : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_22_1_1755> [consulté le 27.12.2018].
- PELKONEN, Eeva-Liisa, *Exhibit A : Exhibitions that transformed architecture, 1948-2000*, New-York : Phaidon, 2018.
- SONNETTE, Stéphanie, « Rendus d'architecture : Les nouvelles icônes épinglées », dans : *Criticat*, Paris : Association Criticat, printemps 2018, n°20, pp.3-17.
- TRÉTIACK Philippe, *Faut-il pendre les architectes ?*, Paris : Seuil, 2011.
- VENTURI, Robert, *De l'ambiguïté en Architecture*, trad. de l'anglais [*Complexity and Contradiction in Architecture*, New-York : The Museum of Modern Art, 1966] par Maurin Schlumberger & Jean-Louis Vénard, préface de Vincent Scully, Paris : Dunod, 1976.
- ZUMTHOR, Peter, *Penser l'architecture*, trad de l'all. [*Architektur denken*, Berlin : Birkhäuser, 2006] par Laurent Auberson Berlin : Birkhäuser, 2008.

