

Muséaliser l'urbanisme : Quel rôle pour les musées dans les projets d'aménagement urbain de demain ?

Auteur : Blampain, Zélie

Promoteur(s) : Navarro, Nicolas

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23097>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Muséaliser l'urbanisme :

Quel rôle pour les musées dans les projets d'aménagement urbain de demain ?

Zélie Blampain

Promoteur : Nicolas Navarro

Mémoire de master en histoire de l'art et archéologie,

orientation muséologie

Université de Liège

Année scolaire 2024-2025

Remerciements

Je tiens à remercier mon promoteur, Nicolas Navarro,
pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail et pour son accompagnement lors de sa réalisation.

Merci à Yaron Pesztat et Géry Leloutre de s'être prêtés au jeu des entretiens.

Merci à Élina Noris pour sa relecture attentive et son amitié sans faille.

Merci à ma famille pour son soutien.

Tables des matières

Abréviations utilisées	7
1. Introduction	8
1.1. Quelques définitions	8
1.1.1. Urbanisme et architecture	8
1.1.2. Exposition d'urbanisme	10
1.1.3. Muséalisation, musée d'urbanisme	11
1.2. Expologie et muséologie	14
1.3. Choix des cas d'étude	16
1.4. Méthodologie	17
1.5. État de l'art	18
2. Historique de l'exposition d'urbanisme	21
2.1. Premières expositions publiques d'architecture	21
2.2. L'urbanisme des grandes expositions	22
2.3. Patrick Geddes, précurseur du genre	23
2.4. La visée sociale du musée d'urbanisme	27
2.5. L'entre-deux-guerres : l'influence des CIAM	29
2.6. La période d'après-guerre	30
2.7. Et aujourd'hui ?	31
3. Rapport des musées à l'urbanisme	33
3.1. Chercher l'urbanisme au musée	33
3.2. Entrée de l'urbanisme au musée	35
3.2.1. L'émergence de l'architecture dans les musées de beaux-arts	35
3.2.2. Le musée d'architecture	37
3.3. D'autres institutions qui exposent l'urbanisme	38
3.3.1. Le musée de ville : un urbanisme sous-jacent	38
3.3.2. Le centre d'interprétation : des frontières difficiles à tracer avec le musée	40
4. Exposer l'urbanisme	45
4.1. Exposer l'architecture et l'urbanisme : des difficultés identiques ?	45

4.1.1. L'exposition d'architecture : généralités	45
4.1.1.1. « L'inexposabilité » de l'architecture en question	45
4.1.1.2. Sensibilisation et pratique sociale	46
4.1.1.3. Œuvre et/ou ouvrage	48
4.1.1.4. Difficultés de compréhension	49
4.1.2. Mises en scène et expographie	50
4.1.2.1. Rassembler les objets de manière signifiante	50
4.1.2.2. L'expérience haptique de l'architecture	53
4.1.2.3. Le remontage d'anciennes expositions	56
4.1.2.4. La métonymie expositive	58
4.1.3. Les objets de l'exposition	59
4.1.3.1. Artéfacts architecturaux	59
4.1.3.2. Matériel produit pour l'exposition	61
4.1.3.3. Les maquettes	63
4.1.3.4. Film, vidéo, animation, modélisation en trois dimensions	66
4.1.3.5. Fragments et moulages architecturaux	67
4.1.3.6. Modèles à échelle 1:1 et architectures transposées	68
4.1.3.7. Installations architecturales	71
4.2. Vers l'exposition d'urbanisme	73
4.2.1. Deux expositions d'urbanisme comparées : Stanislas Jasinski et Soft Power	78
4.2.2. Typologies des expositions d'urbanisme	82
5. Rôle des musées dans des projets d'urbanisme futurs	84
5.1. Dans la littérature : quels rôles proposés pour les musées d'urbanisme ?	84
5.1.1. Le rôle social du musée d'urbanisme	84
5.1.2. Le musée d'urbanisme : une institution d'actualité	87
5.1.3. Le musée d'urbanisme : facilitateur potentiel de participation citoyenne	90
5.1.4. Des modèles pour le musée d'urbanisme ?	93
5.2. Cas d'étude	95
5.2.1. Le CIVA à Bruxelles	95
5.2.2. La Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris	98
5.2.3. Le Nieuwe Instituut à Rotterdam	102
5.2.4. Conclusions des cas d'études	106

6. Conclusion	108
7. Sources	110
8. Bibliographie	111
9. Annexes	116
Annexe 1 — Entretien avec Yaron Pesztat, curateur architecture moderne du CIVA	117
Annexe 2 — Entretien avec Géry Leloutre, curateur de l'exposition Le Plan Alpha	127
Annexe 3 — Tableau des expositions	141

Abréviations utilisées

AAM — Archives d'architecture moderne

BMA — Bouwmeester Maître Architecte

CCA — Centre Canadien d'Architecture

CCI — Centre de Création Industrielle

CIAM — Congrès International d'Architecture Moderne

CIAP — Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine

CIVA — Centre d'Information, de documentation et d'exposition de la Ville, de l'Architecture, du paysage et de l'urbanisme

DAM — Deutsches Architekturmuseum

DCA — Département de la Création architecturale

GIP EPAU — Groupement d'Intérêt Public de l'Europe des Projets Architecturaux et Urbains

IABR — International Architecture Biennial of Rotterdam

ICA WB — Institut Culturel d'Architecture Wallonie-Bruxelles

ICOM — International Council of Museums

IFA — Institut français d'architecture

MAS — Museum aan de Stroom

MoMA — Museum of Modern Art

MNAM — Musée national d'Art moderne

NAi — Nederlands Architectuurinstituut

PUCA — Plan Urbanisme Construction Architecture

RIBA — Royal Institute of British Architects

R&D — Research & Development

STAM — Stadsmuseum Gent

VPAH — Ville et Pays d'art et d'histoire

1. Introduction

Ce travail de mémoire en muséologie porte sur la muséalisation de l'urbanisme, en posant la problématique suivante : « Quel rôle pour les musées dans les projets d'aménagement urbain de demain ? ». Autrement dit, je souhaitais observer si les musées qui traitent d'urbanisme s'impliquent aussi concrètement dans la vie et l'aménagement urbains.

Pour cela, après une brève introduction détaillant plus en profondeur les tenants et les aboutissants de ce travail de recherche, je dresserai un historique de l'exposition d'urbanisme ; établirai une typologie de l'exposition d'urbanisme ; explorerai l'entrée de la discipline de l'urbanisme au musée, à travers trois cas d'étude choisis ; enfin, j'utiliserai ces données pour sonder le rôle que les musées peuvent jouer dans des projets d'urbanisme.

1.1. Quelques définitions

Avant d'entrer dans le vif du sujet de ce mémoire, il me semble nécessaire de revenir sur son titre et proposer quelques éclaircissements à son sujet. En effet, l'utilisation des mots « Muséaliser l'urbanisme : quel rôle pour les musées dans les projets d'aménagement urbain futurs ? » n'est évidemment pas neutre ; il convient d'explicitier ce qu'il est entendu par là.

1.1.1. Urbanisme et architecture

En commençant par définir l'urbanisme lui-même : le terme n'est pas aisé à circonscrire. Apparu au début du XXe siècle, il désigne pourtant une activité attestée depuis l'Antiquité. On peut le considérer comme un art visant à aménager des espaces (urbains ou ruraux ; construits ou non) de manière ordonnée, s'opposant à un développement plus spontané qui ne serait que le fruit des actions des habitants agissant sur leur territoire. Foncièrement pluridisciplinaire, il touche aux

domaines de l'économie, de la sociologie, de l'histoire, de la géographie, du droit, de l'ingénierie, de l'art et de l'architecture.¹ Mais le terme d'art n'est pas tout à fait exact : c'est une démarche qui tient à plus qu'à une technicité ou à une sensibilité esthétique. On pourrait plutôt parler d'artisanat, ou de technique, mais le domaine manque de méthodes qui lui seraient propres pour être qualifié de la sorte. Ce n'est pas non plus une science, car il se compose autant de travaux théoriques que de réalisations pratiques. Les termes d'action ou de pratique peuvent ainsi le mieux qualifier l'urbanisme.²

De cette manière, l'urbanisme se différencie de l'architecture. Celle-ci est définie comme suit : « 1. Art de construire les bâtiments. 2. Caractère, ordonnance, style d'une construction [...].³ » Ainsi, si l'urbanisme inclut une dimension architecturale, il s'étend à un domaine plus vaste.

De plus, soulignons que l'urbanisme est aussi « [l']ensemble des règles et mesures juridiques qui permettent aux pouvoirs publics de contrôler l'affectation et l'utilisation des sols.⁴ » Ainsi, les projets d'urbanisme sont placés sous l'égide des autorités locales qui, décidant de faire aménager un territoire plus ou moins étendu, font appel à des spécialistes — les urbanistes — pour les mener à bien. De cette manière, l'urbanisme est le fruit de la collaboration d'un certain nombre d'acteurs institutionnels ; et dépend souvent d'un cadre législatif plus ou moins limitant.⁵ Enfin, l'urbanisme est une pratique foncièrement publique, et concerne donc des espaces destinés à être partagés entre les habitants.

¹ MERLIN Pierre, *L'Urbanisme*, 7e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.3-4.

² *Idem*, p.56-57.

³ LAROUSSE, s.v. *Architecture*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/architecture/5078>, consulté le 21 avril 2025.

⁴ LAROUSSE, s.v. *Urbanisme*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/urbanisme/80668>, consulté le 19 avril 2025.

⁵ Par exemple, le document principal regroupant les règles applicables en région wallonne, en matière d'aménagement du territoire et d'urbanisme, c'est le Code de Développement Territorial (CoDT), entré en vigueur en 2017. À Bruxelles, c'est le Code Bruxellois de l'Aménagement du Territoire (CoBAT). *La réglementation en matière d'urbanisme*, disponible sur le site de Regularis, <https://regularis.be/infraction-urbanistique/reglementation-en-matiere-durbanisme/>, consulté le 9 mai 2025.

En rassemblant ces notions, on peut entrevoir la définition de l'urbanisme que j'ai souhaité garder pour ce travail : une pratique pluridisciplinaire consistant à aménager des espaces publics de manière ordonnée, pratiquée par des spécialistes et dépendant d'une autorité publique. Qu'en est-il alors des expositions d'urbanisme ?

1.1.2. Exposition d'urbanisme

Robert Freestone et Marco Amati définissent l'exposition d'urbanisme (*planning exhibition*) comme des « événements qui vendent et codifient les principes généraux et les valeurs de l'urbanisme pour un public.⁶ » Cette définition paraît insuffisante car, par sa généralité, elle autorise l'inclusion d'événements autres que des expositions, tels que des conférences. En repartant d'une littérature plus muséologique, il est possible de la compléter. Jean Davallon a proposé la définition suivante de l'exposition :

« Soit l'acte d'exposer [...], soit le résultat de cet acte [...]. Exposer consiste à rassembler des objets en un lieu donné, plus ou moins accompagnés de textes, en vue de permettre à des visiteurs de les découvrir.⁷ »

En liant ces deux définitions, on peut en déduire que l'exposition d'urbanisme est une pratique qui consiste à rassembler des objets, plus ou moins accompagnés de textes, qui, par leur assemblage, participent à codifier les principes généraux de l'urbanisme pour un public ; ainsi que le résultat de cette pratique.

Par ailleurs, la terminologie peut varier selon les langues. En anglais, on retrouve généralement l'appellation *urban planning exhibition* ou *planning exhibition*. Si cette dernière désigne le même phénomène, la connotation peut être légèrement différente. Comme le montre la définition de

⁶ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *Exhibitions and the Development of Modern Planning Culture*, Londres et New York, Routledge, 2014, p.3. Traduction de l'auteur.

⁷ DAVALLON Jean, « Exposition », dans MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p.265.

Freestone et Amati citée ci-haut, la place prévalente accordée au terme de « vente » montre que les *planning exhibitions* ne sont pas uniquement organisées dans une visée culturelle, mais aussi des événements à but commercial. Nous le verrons, ces événements ont eu et continuent d'avoir leur importance dans le développement de l'exposition d'urbanisme en tant que typologie. Il est notable, cependant, que la priorité accordée au secteurs public ou privé diffère selon la langue.

1.1.3. Muséalisation, musée d'urbanisme

Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* définit la muséalisation comme suit :

« L'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *musealium* ou muséalie, 'objet de musée', soit à la faire entrer dans le champ du muséal.⁸ »

Cependant, il n'est pas si aisé de faire entrer la muséalisation de l'urbanisme dans cette définition :

« extraire » un quartier entier pour l'exposer dans un musée n'est généralement pas chose possible.

Plus loin dans cette même entrée, François Mairesse s'exprime sur la différence entre muséalisation et patrimonialisation :

« La patrimonialisation participe du processus de muséalisation, mais ne l'englobe pas totalement [...]. Cependant, la patrimonialisation n'implique pas, *de facto*, la préservation matérielle de la vraie chose. [...] D'un point de vue plus structurel, la préservation peut d'abord s'opérer *in situ*, par exemple pour ce qui concerne les sites historiques [...], les monuments, les espaces du patrimoine immatériel, les réserves naturelles et les écomusées. [...] Mais la préservation peut aussi s'opérer uniquement par le biais de la documentation (films, photos, croquis, enregistrements, etc.), ce qui se produit pour de nombreuses activités éphémères (performances, phénomènes physiques ou chimiques,

⁸ MAIRESSE François, « Muséalisation », dans DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p.251.

témoignages oraux, danses, etc.). Ces documents peuvent alors reposer en tant qu'archive dans un établissement public ou privé, chez un collectionneur, dans une base de données, etc.⁹ »

Il apparaît dès lors que l'architecture, et l'urbanisme de surcroît, puissent participer de ces deux phénomènes, les mêmes sites pouvant être à la fois préservés matériellement *in situ* et préservés par documentation, sous la forme d'archives ou d'autres objets de musée.

Ainsi, le terme « muséalisation de l'urbanisme », dans ce travail, ne se limite pas au transfert physique de la « chose urbaine », c'est-à-dire la ville, directement entre les murs du musée, mais s'applique à toute tentative d'exposer l'urbanisme dans un contexte muséal, ce qui est généralement accompli par le biais d'objets de substitution.¹⁰ La patrimonialisation, elle, nous occupera moins, étant un phénomène encore plus malaisé à circonscrire, et qui concerne moins le monde muséal.

C'est aussi la pluridisciplinarité de l'urbanisme qui rend sa muséalisation difficile. De ce fait, il apparaît que peu de musées se définissent comme « musées d'urbanisme » dans leur intitulé. Pourtant, les musées d'architecture sont assez nombreux, et beaucoup possèdent des collections qui peuvent se réclamer de l'urbanisme ; et se penchent à l'occasion sur la thématique de l'urbanisme lors d'expositions, ou pour des recherches et des publications. Cependant, les musées d'architecture eux-mêmes ne se réclament pas toujours de ce titre, beaucoup se considérant comme des institutions trop pluridisciplinaires que pour ne s'appeler *que* musées.¹¹ On constate même que certaines institutions changent de nom pour ne plus s'appeler officiellement « musées » ou ne plus faire référence à l'urbanisme : par exemple la Casa de la Arquitectura de Madrid, inaugurée en 2023 et

⁹ *Idem*, p.254-255.

¹⁰ Voir le point V.1.a. de ce mémoire, « L'exposition d'architecture : généralités ».

¹¹ Voir le point IV.1. de ce mémoire, « Chercher l'urbanisme au musée ».

qui, à l'origine, devait s'appeler le Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo¹² ; ou encore le Nieuwe Instituut, qui s'appelait anciennement le Nederlands Architectuurinstituut (NAi).

Cependant, il n'est pas nécessaire de se définir comme « musée d'urbanisme » pour en être un. Francine Fort, à l'époque directrice du centre Arc en Rêve de Bordeaux, consacré à l'architecture, a dit :

« Pendant longtemps, on disait architecture, design, ville, etc. Maintenant je n'emploie que le mot architecture et je parle d'architecture au sens large (ça inclut les projets d'urbanisme, au paysage, au design graphique, etc.).¹³ »

Cela montre bien que le terme seul ne suffit pas, mais aussi qu'on peut aussi être un musée d'urbanisme sans le dire.

La nomenclature pour ces institutions peut également varier selon les pays. Par exemple, les pays de l'est de l'Asie, la Chine en particulier, comptent un nombre important d'*urban planning exhibition halls*, qui se retrouvent parfois dans la littérature comme *urban planning museums*.¹⁴ Ces derniers possèdent généralement des collections liées à l'urbanisme, mais aussi à l'histoire et à la culture de la ville, en faisant de véritables musées d'urbanisme.¹⁵ Cependant, la distance géographique et culturelle m'empêche de traiter de ce sujet de manière satisfaisante.

Pour ces raisons, lors de la rédaction de ce mémoire, je ne pouvais pas me contenter des institutions qui portent l'intitulé de « musée d'urbanisme » : il n'est pas fréquent, et pourtant de nombreuses institutions pourraient s'en réclamer. Ce que j'entends donc par « musée d'urbanisme », ce sont toutes les institutions qui correspondent à la définition de musée fournie par l'ICOM (International

¹² « Real Decreto 1636/2006, de 29 de diciembre, por el que se crea el Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo », *Boletín Oficial del Estado*, 10 janvier 2007, <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-410-consolidado.pdf>, consulté le 19 avril 2025.

¹³ FORT Francine, citée dans SZACKA Léa-Catherine, *Exposer l'architecture. Une investigation auprès d'établissements dédiés à l'exposition et à la diffusion de l'architecture en France* [en ligne], disponible sur <https://raic.org/sites/raic.org/files/raic/documents/catherineszacka-report.pdf>, consulté le 24 février 2025.

¹⁴ On peut retrouver ces institutions à Shanghai, Shenzhen, Beijing, Hong Kong et Séoul, par exemple.

¹⁵ FAN Peilei, « Producing and consuming urban planning exhibition halls in contemporary China », dans *Urban Studies*, vol.52 (15), 2015, p.2894.

Council of Museums)¹⁶, possèdent des collections en lien avec l'urbanisme, et traitent, même occasionnellement, de l'urbanisme dans leurs expositions, recherches et programmes de médiation. Concrètement, ces institutions portent souvent le nom de « musée d'architecture », ou même « centre d'architecture ». Cette appellation découle du fait qu'en plus d'être des musées, ces institutions tendent à se décliner en adoptant des rôles supplémentaires.

De cette manière, il faut considérer l'appellation de musée d'urbanisme, dans ce travail, comme une catégorie mentale, plutôt que le reflet d'une véritable typologie reconnue par tous. Cette catégorie mentale me servira d'outil conceptuel, pour envisager les points communs et différences entre ces institutions, en établir une typologie, et analyser leurs potentialités comme moteurs de développement en urbanisme.

1.2. Expologie et muséologie

Si la difficulté d'exposer l'urbanisme se ressent dans le peu d'institutions muséales qui lui sont entièrement consacrées, les expositions d'urbanisme restent relativement fréquentes, que ce soit dans des musées ou dans d'autres institutions culturelles. C'est pourquoi ce mémoire se basera en partie sur des expositions d'urbanisme, occasionnellement non-muséales. Ce mémoire ayant été rédigé dans le but d'obtenir un diplôme de muséologie, il est légitime de se demander si son sujet ne se rapporterait pas plutôt au champ de l'expologie. Cette dernière est définie comme suit dans le *Dictionnaire de muséologie* :

¹⁶ « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances. »

Définition du musée, site de l'ICOM, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 16 mai 2025.

« Distincte de la muséologie, l'expologie est l'étude de l'exposition — non pas sa pratique (l'expographie), mais sa théorie. Même si elle peut faire partie de la muséologie, elle s'en distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d'autres lieux que les musées.¹⁷ »

Par ailleurs, la distinction entre expositions muséales et non-muséales est tenace. Dans sa définition de l'exposition, Jean Davallon indique :

« Se distinguant, tant par ses objectifs que par ses formes — expositions commerciales qui présentent des produits, salons professionnels, expositions universelles organisées par les pays, etc. —, l'exposition culturelle est produite soit par des institutions muséales ou patrimoniales (par exemple, les services d'archéologie, les archives, les bibliothèques), soit par des organismes, privés, associatifs ou publics, dont c'est l'une des missions.¹⁸ »

Ainsi, Davallon reconnaît deux catégories d'expositions : les expositions culturelles, produites par des institutions muséales ou patrimoniales ; et les expositions qu'on pourrait appeler « autres », rassemblées alors qu'elles sont d'une grande diversité. Serge Chaumier nuance ce distinguo :

« L'exposition est même, si l'on revient sur l'histoire liée aux cultes des morts, que l'on expose, et à celui de la marchandise, que l'on exhibe, plus souvent présentée en contexte non-muséal. Couramment elle se donne à voir dans tous les lieux socioculturels, lieux de patrimoine, mais aussi bibliothèques, centres culturels, et espaces destinés à accueillir le spectacle vivant. Les grandes manifestations nationales, les expositions universelles et les expositions internationales, les salons, les foires et autres parcs d'attraction recourent également aux expositions. [...] Il ne s'agit pas par conséquent de retirer à ce dernier [le musée] l'exposition, mais de l'analyser plus largement comme un phénomène transversal

¹⁷ DESVALLÉES André, « Expologie », dans MAIRESSE François (dir.), *op. cit.*, p.264.

¹⁸ DAVALLON Jean, « Exposition », dans MAIRESSE François (dir.), *op. cit.*, p.265.

qui appartient à bien des sphères, touristiques, commerciales, de loisirs et de divertissement aussi bien que culturelles et patrimoniales.¹⁹ »

Ainsi, j'ai choisi de me baser, lors de la rédaction de ce mémoire, sur des expositions sortant du domaine muséal. Les raisons de ce choix sont multiples. Tout d'abord, les expositions consacrées à l'urbanisme ne sont pas très répandues. Inclure des expositions non-muséales m'aura permis d'élargir mon corpus d'étude. De plus, certaines des expositions d'urbanisme ayant eu le plus d'influence sur le genre, celles qui ont « fait école », n'ont pas été montées par des musées, mais à l'occasion de festivals comme des biennales ou des triennales ; lors d'expositions universelles ; ou d'autres événements, comme nous le verrons au cours de ce travail. Enfin, je souhaitais refléter les expositions que j'ai réellement vues au cours des mois de rédaction. S'il m'arrive de citer en exemple des expositions qui pré-datent ma recherche, j'ai essayé de limiter ces occurrences.²⁰ Toutefois, les cas d'études choisis sont tous des institutions muséales, afin de ré-équilibrer ce travail vers une approche muséologique.

1.3. Choix des cas d'étude

Trois cas d'étude seront abordés dans ce travail, pour répondre à la problématique : « Quel rôle pour les musées dans les projets d'aménagement de demain ? ». Il s'agit du CIVA, à Bruxelles ; du Nieuwe Instituut, à Rotterdam ; et de la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris. Ils ont été choisis pour l'intérêt qu'ils portent à la discipline de l'urbanisme : tous possèdent des collections liées à cette pratique, et y consacrent des expositions, des recherches, et des programmes de médiation. De ce fait, ils correspondent tous trois à la catégorie de « musée d'urbanisme » décrite ci-haut. De plus, ce sont des institutions de « stature » similaire dans leurs pays respectifs. Par

¹⁹ CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012, p.11.

²⁰ Les expositions que j'ai visitées se retrouvent toutes dans un tableau, présenté dans l'annexe 3.

exemple, chacune possède la plus riche collection d'archives architecturales de son pays, ces collections faisant aussi la part belle aux archives d'urbanisme. Enfin, nous le verrons, ces trois institutions sont multiples, et se réclament de rôles qui diffèrent des rôles traditionnels des musées. En plus d'être un nouveau point commun facilitant les comparaisons entre ces institutions, cela s'aligne sur notre question de recherche : chacune joue des rôles qui dépassent la simple conservation et exposition de ses collections, pour s'impliquer dans des projets d'aménagement urbain de manière plus concrète.

Cependant, il est vrai que leurs statuts nationaux ne permettent pas à ces musées d'avoir un ancrage territorial aussi fort que celui des musées de ville, par exemple. Les institutions de cette catégorie sont bien plus situées, offrant un point de vue détaillé sur une ville particulière. Bien que cela puisse ôter un certain particularisme aux institutions choisies, je souhaitais avoir un point de vue non-dirigé sur une ville, afin de constater si cela permettrait à l'institution de représenter l'urbanisme de manière plus générale, comme une pratique en soi.

1.4. Méthodologie

Pour ce travail, mes recherches se sont basées principalement sur des visites de musées et d'expositions, qui sont reprises dans le tableau présenté en annexe 3. Dans ce tableau, j'ai tenté de décrypter les expositions, en les classant selon le type d'institution ; en analysant leurs objectifs ; en listant les objets qui y étaient exposés ; et en leur assignant une temporalité. Par ce terme, j'entends l'approche choisie par l'exposition ou le musée : plutôt tournée vers le passé, dans une approche historique ; ou vers le futur, dans une exploration de possibilités et de projets pour les villes de demain ? La réunion de ces données m'a permis d'établir une typologie des expositions d'urbanisme visitées. Cela me permet de croiser les typologies défendues par d'autres auteurs, tout en resserrant le corpus vers des expositions récentes, et plus proches de moi géographiquement.

En outre, j'ai eu l'opportunité de réaliser deux entretiens, présentés en annexe de ce travail : un avec Yaron Peszat, le curateur d'architecture moderne du CIVA à Bruxelles ; et un autre avec Géry Leloutre, curateur de l'exposition *Le Plan Alpha*, organisée par le bureau Urban à Bruxelles. Mon idée originelle était de réaliser un entretien avec des employés-clés de chacun de mes trois institutions-cas d'étude, mais je n'ai pas réussi à obtenir des entretiens au Nieuwe Instituut ou à la Cité de l'architecture et de l'urbanisme. Toutefois, mes entretiens ont suivi une méthodologie similaire : dans les deux cas, j'ai enregistré la conversation pour la retranscrire dans son entièreté, et ai suivi la même trame de questions définie à l'avance.

1.5. État de l'art

Comme l'ont souligné Robert Freestone et Marco Amati, si la littérature sur les pratiques d'exposition est nombreuse et variée, les expositions d'urbanisme comme genre à part ont rarement attiré l'attention. Elles sont parfois évoquées en passant dans la littérature urbanistique.²¹ C'est cela qui les a poussé à diriger un ouvrage entièrement consacré à ces expositions : *Exhibitions and the Development of Modern Planning Culture*.²² Ce dernier a été très influent pour la rédaction de ce travail, notamment sur l'historique des expositions d'urbanisme. D'autres ouvrages consacrés au lien entre architecture, ville et exposition sont *Curating Architecture and the City*, édité par Sarah Chaplin et Alexandra Stara²³ ; et *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban*

²¹ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.3.

²² FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *Exhibitions and the Development of Modern Planning Culture*, *op. cit.*, 2014.

²³ CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *Curating Architecture and the City*, Londres et New York, Routledge, 2009.

Commons, de Joel Robinson,²⁴ plutôt focalisé sur les festivals de type biennales. Mais en-dehors de ces ouvrages, les expositions d'urbanisme ont rarement fait l'objet d'études globales.

Cependant, les comparaisons sont nombreuses entre urbanisme et architecture. Ces disciplines sont intrinsèquement liées et les expositions qui leur sont consacrées ne font pas exception. Dès lors, il était aisé de transposer la littérature sur l'exposition et la muséalisation de l'architecture aux questions qui nous concernaient. Cette littérature étant bien plus fournie, elle a été précieuse lors de la rédaction de ce mémoire. En effet, celle-ci a connu une augmentation importante au fil du XXI^e siècle, comme cela a été souligné par Roberto Gigliotti.²⁵ Par exemple, les publications récentes de numéros entièrement consacrés à l'exposition de l'architecture par les revues *Log*,²⁶ *OASE*²⁷ et *Livraisons d'histoire de l'architecture* sont à souligner.²⁸

Enfin, je me dois de citer l'article de Duncan Grewcock, « Museums of Cities and Urban Futures : new approaches to urban planning and the opportunities for museums of cities »,²⁹ qui se penche spécifiquement sur la problématique qui nous concerne pour ce mémoire, mais dans le cadre des musées de ville.

En résumé, « l'historiographie des expositions d'architecture est à la mode », nous dit Pierre Chabard. Au-delà de la littérature scientifique consacrée à ce sujet, ce dernier remarque même une tendance méta-expositionnelle poussée par les institutions culturelles de l'architecture elles-mêmes ces vingt dernières années :

²⁴ ROBINSON Joel, *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*, Londres et New York, Routledge, 2023.

²⁵ GIGLIOTTI Roberto, « Foreword », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces. New means of architecture presentation through exhibitions*, Leipzig, Spector Books, 2015, p.12.

²⁶ DAVIDSON Cynthia (éd.), *Log*, n°20, « Curating Architecture », 2010.

²⁷ VAN GERREWEY Christophe, VANDEPUTTE Tom, et PATTEEUW Véronique (dir.), *OASE*, n°88, « Exhibitions. Showing and Producing Architecture », 2012.

²⁸ QUANTIN-BIANCALANI Stéphanie *et al.*, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°45, « Exposer l'architecture I », 2023.

²⁹ GREWCOCK Duncan, « Museums of Cities and Urban Futures : new approaches to urban planning and the opportunities for museums of cities », dans *Museum International*, vol. LVIII, n°3/321, 2006, p.32-42.

« Revenant sur leurs premières décennies de pratique et sur les archives accumulées, elles commencent à envisager celles-ci comme un matériau de recherche, de questionnement critique, d'introspection autoréflexive, voire d'exposition plus ou moins autopromotionnelle.³⁰ »

³⁰ CHABARD Pierre, « Entre collection et médiation. Stratégies institutionnelles autour de l'architecture au début des années 80 », dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°129, 2014, p.51.

2. Historique de l'exposition d'urbanisme

Pour évoquer la muséalisation de l'urbanisme, il semble nécessaire de commencer par le début, en dressant un historique de la pratique de l'exposition d'urbanisme. En effet, si de telles expositions sont organisées depuis plus d'un siècle, leur arrivée au musée est bien plus tardive. De plus, elles ont été précédées par les expositions d'architecture, cet art étant entré au musée bien avant l'urbanisme. Ainsi, j'évoquerai brièvement les expositions d'architecture, ainsi que les expositions universelles, qui ont été des précurseurs des expositions d'urbanisme ; puis diverses expositions d'urbanisme historiques, dont des cas belges.

2.1. Premières expositions publiques d'architecture

Les formes les plus anciennes d'expositions publiques d'architecture remontent aux académies de beaux-arts. Des dessins d'architecture, retenus pour divers concours, ont été exposés à l'académie de San Luca à Rome à partir de la fin du XVe siècle. À Londres, c'est dès 1760 que des expositions publiques d'architecture ont été organisées par la Society of Artists, puis par la Royal Academy of Arts dès sa fondation en 1768. Ne restant pas en reste, le Salon de peinture et de sculpture de Paris présente des projets architecturaux dès 1770. Une section architecture y est même créée en 1793.³¹ À la suite de ce développement, les premiers musées publics consacrés à l'architecture sont inaugurés, héritiers des musées de beaux-arts où ils ont trouvé leur origine : il s'agit du Musée des Monuments Français en 1795 ; de la maison de Sir John Soane, ouverte au public dès 1837 ; et du Royal Architecture Museum de Londres en 1851.³²

³¹ PÉCHARD Anne-Cécile, *Le musée d'architecture : l'architecture comme matière d'exposition*, mémoire d'architecture et aménagement de l'espace, ENSA Nantes, 2015, p.17.

³² FAJWLEWICZ Jimmy, *L'exposition comme vecteur de changement des pratiques*, travail de fin d'études en ingénierie architecturale et urbanisme, Université catholique de Louvain, 2019, p.22.

2.2. L'urbanisme des grandes expositions

La même année que l'ouverture de cette dernière institution, un grand événement s'est emparé de Londres : la première Exposition universelle, dans le fameux Crystal Palace, en 1851. Celle-ci est devenue la pionnière d'un phénomène culturel qui s'étendrait par la suite à de nombreux pays. Tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle, de grandes expositions ont été organisées, surtout par les principales puissances européennes, dans un contexte d'industrialisation à grande échelle et de révolution des transports, menant à une globalisation plus forte que jamais.³³

Il est clair que les expositions d'urbanisme, en particulier à leurs débuts, devaient beaucoup à ces grandes expositions de la seconde moitié du XIXe, dont les expositions universelles. Helen Meller suggère même qu'elles ont été une extension naturelle des expositions universelles, déclinées en expositions nationales, puis en expositions de ville et industrielles, et enfin en expositions d'urbanisme. Ce rapprochement est dû au fait que les expositions universelles menaient généralement à la construction de nouveaux quartiers, et pouvaient donc être perçues comme des exercices d'urbanisme par définition. On peut même observer un lien de cause à effet entre ces expositions et le développement des villes, les expositions universelles ne pouvant se tenir qu'en contexte urbain et participant à créer l'image de marque de la ville, autant pour ses habitants que pour ses visiteurs.³⁴

Pourtant, si les expositions universelles ont souvent été décrites comme des moteurs des nouvelles tendances de l'architecture, comme le modernisme par exemple, elles sont moins souvent citées comme des jalons importants du développement de l'urbanisme. En effet, leur organisation spatiale en quartiers était vue comme temporaire, et souvent inapplicable aux besoins réels des villes.

³³ SOUTO Maria Helena, « The Portuguese section of the *Histoire du travail* at the 1867's universal exhibition : ornamental art and museology in Portugal », dans CARDOSO DE MATOS Ana, GOUZÉVITCH Irina et C. LOURENÇO Marta (dir.), *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle*, Lisbonne, Colibri, 2010, p.97.

³⁴ MELLER Helen, « Imagining the Futures of Cities through Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.19-21.

Pourtant, elles ont présenté de véritables opportunités d'innovation dans ce champ.³⁵ En effet, c'était parfois précisément la nature temporaire de ces expositions qui permettaient à leurs créateurs de se montrer inventifs et innovants.³⁶ Par exemple, les trois expositions universelles que Paris a connues en trois décennies (en 1878, 1889 et 1900) ont participé à moderniser la ville au niveau des transports, de la circulation, et d'autres installations demandées par la vie moderne.³⁷ Enfin, ces expositions ont grandement influencé l'urbanisme en tant que discipline naissante, et ont participé à codifier toute une culture de techniques visuelles et interactives, qui a déterminé un certain regard porté sur l'urbanisme encore présent aujourd'hui.³⁸

2.3. Patrick Geddes, précurseur du genre

Patrick Geddes était un sociologue écossais, lorsque cette science était encore naissante, et fervent admirateur des grandes expositions du XIXe siècle, universelles et industrielles. Dans son ouvrage de 1887, *Industrial Exhibitions and Modern Progress*,³⁹ il exprimait déjà sa certitude sur la capacité des expositions à éduquer les populations, mentionnant leur importance pour le progrès de l'humanité et pour celui des villes en particulier. Sa volonté radicale de démocratiser l'information passait par un langage visuel très parlant, avec des assemblages éclectiques d'objets tels que des cartes, des graphiques, des peintures et des photographies, devant permettre l'autonomisation et l'émancipation des visiteurs. Ceux-ci, même les moins éduqués, devaient être capables de percevoir

³⁵ MONCLUS Javier, « International Exhibitions and Urban Design Paradigms », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.225.

³⁶ CHARLES Loïc et GIRAUD Yann, « Seeking the 'museum of the future' : Public exhibitions of science, industry, and the social, 1910-1940 », dans *History of Science*, vol.59 (2), 2021, p.150.

³⁷ R. LEVIN Miriam, « Modernizing Paris through expositions and museums, 1878-1914 », dans CARDOSO DE MATOS Ana, GOUZÉVITCH Irina et C. LOURENÇO Marta (dir.), *op. cit.*, p.115-116.

³⁸ TEWDWR-JONES Mark, SOOKHOO Dhruv et FREESTONE Robert, « From Geddes' city museum to Farrell's urban room : past, present, and future at the Newcastle City Futures exhibition », dans *Planning perspectives*, vol.35 (2), 2020, p.279.

³⁹ GEDDES Patrick, *Industrial Exhibitions and Modern Progress*, Édimbourg, David Douglas, 1887.

l'information et emmagasiner les connaissances qui leur étaient présentées, en acquérant des capacités que Geddes appelait le *town thinking* et le *town feeling*.⁴⁰ En d'autres termes, ils devaient pouvoir appliquer les connaissances apprises lors de l'exposition à leur propre expérience de leur ville. Cette autonomisation visait donc à encourager la participation civique dans les projets d'aménagement locaux, en offrant aux habitants les clés nécessaires à celle-ci, avec une emphase sur l'adaptation au contexte local.⁴¹

Cette conception de l'exposition comme vecteur idéal de transmission de connaissances, particulièrement pour des sujets tels que l'urbanisme, était assez répandue à l'époque. En effet, les autres moyens de communication que constituaient les conférences ou les congrès, seuls, ne permettaient pas de transcender la barrière de la langue comme les expositions le pouvaient. Les expositions ont donc longtemps été considérées comme un facteur majeur de l'internationalisation et de la diffusion de la théorie et de la pratique urbanistiques modernes,⁴² en servant souvent d'accompagnement populaire à des colloques ou d'autres manifestations plus scientifiques.

Les expositions de Patrick Geddes suivaient souvent un schéma identique : commençant par décrire le contexte historique et géographique du lieu qui était donné à connaître, il s'attardait d'abord sur la vie civique et divers courants de pensée qu'il percevait comme typiques. Il passait ensuite à une analyse démographique de la population locale, et aux contributions de chaque profession à cette communauté. Enfin, il exposait des collections de photographies, du « matériel d'enquête », des cartes et autres documents.⁴³ Ainsi, il tentait de créer un parcours linéaire exposant la ville du général au particulier ; tout en plaçant les habitants au centre de son projet expositionnel.

⁴⁰ AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, « 'Learning the city' : Patrick Geddes, exhibitions, and communicating planning ideas », dans *Landscape and urban planning*, n°166, 2017, p.97-100.

⁴¹ *Idem*, p.102-103.

⁴² FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.1-2.

⁴³ AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, *op. cit.*, p.102.

Cependant, le point faible des expositions, selon Geddes, était leur qualité temporaire. Il rêvait d'une institution permanente d'éducation sur les villes. Il a finalement réalisé ce projet à Édimbourg en 1892, dans la Outlook Tower. Cette dernière pouvait servir d'observatoire du monde urbain, avec une *camera obscura* au dernier étage qui servait de point de vue sur la ville entière. Les visiteurs commençaient leur parcours en haut puis, en descendant chaque étage, effectuaient un « dézoom » sur le monde : de l'observation d'Édimbourg et sa région, à celle de l'Écosse, puis de l'empire britannique et enfin, au rez-de-chaussée, du monde.⁴⁴ À propos de son Outlook Tower, Geddes décrivait son but de cette façon :

« Visualiser graphiquement [...] une encyclopédie de connaissances organisées [...] et décrire une synergie d'actions ordonnées également détaillées. L'enquête régionale passe donc à l'activité régionale, et par là-même, au développement régional.⁴⁵ »

Par la suite, un événement aujourd'hui largement perçu comme la première exposition d'urbanisme s'est tenu en octobre 1910 : la *Royal Institute of British Architects (RIBA) Town Planning Conference*. Celle-ci était divisée entre trois lieux londoniens : le siège du RIBA, où l'on pouvait trouver des plans et des dessins historiques sortis des archives du RIBA ; le bâtiment du Guildhall, où étaient exposés des plans et cartes de Londres ; ainsi que Burlington House à Picadilly, où se trouvait le matériel plus contemporain de l'exposition. C'est dans ce dernier bâtiment que les collections avaient été divisées en galeries nationales, selon leur origine géographique, avec l'addition d'une salle coloniale et d'une autre dédiée au travail de Geddes à Édimbourg.⁴⁶

⁴⁴ POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, Paris, La Documentation française, 2015, p.88-90.

⁴⁵ Propos cités dans AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, *op. cit.*, p.100-101. Traduction de l'auteur.

⁴⁶ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.1.

Cette exposition a fait école, et son concept a rapidement été reproduit à travers l'Europe : d'abord en Allemagne, avec la *Allgemeine Städtebau Ausstellung*⁴⁷ de Berlin, puis la *Städte Ausstellung*⁴⁸ de Düsseldorf ; ainsi qu'en Irlande, avec le *Health Exhibition and Congress*⁴⁹ de Belfast.⁵⁰ Le titre de cette dernière montre bien la conception de l'urbanisme de l'époque : plus qu'une simple ré-organisation urbaine, un projet humaniste tendant vers le bien-être et la santé de tous.

La *RIBA Town Planning Conference* est aussi d'un grand intérêt pour le développement des expositions d'urbanisme en Belgique car, renommée le *Congrès international et Exposition comparée des villes*, elle a été montée à Gand en 1913, après plusieurs arrêts et modifications, notamment à Chelsea, Édimbourg, Dublin et Belfast.⁵¹ À Gand, l'exposition était dirigée par Geddes, alors qu'il n'avait supervisé qu'une salle dans la première exposition du RIBA. En reprenant les rênes de l'exposition, il était libre de mettre en forme son projet social et ses idéaux didactiques.⁵²

Ces valeurs, additionnées à la comparaison établie par Geddes entre l'organisation de l'Outlook Tower et celle d'une encyclopédie, laissent percevoir une conception de l'exposition d'urbanisme située localement, mais se voulant aussi globalisante et exhaustive, qui rappelle la vision d'un sociologue belge de l'époque avec lequel Geddes a collaboré : Paul Otlet, le fondateur du Mundaneum.⁵³

⁴⁷ *Allgemeine Städtebau Ausstellung*, Berlin, 1910.

⁴⁸ *Städte Ausstellung*, Düsseldorf, 1912.

⁴⁹ *Health Exhibition and Congress*, Royal Sanitary Institute, Belfast, 1911.

⁵⁰ VAN ACKER Wouter, DEHAENE Michiel et UYTENHOVE Pieter, « Tussen stedenbouw en stadsbestuur : de stedenbouwkundige van Patrick Geddes en het internationaal stedencongres », dans VAN ACKER Wouter et VERBRUGGEN Christophe (éd.), *Gent 1913 : Op Het Breukvlak van de Moderniteit*, Courtrai, Snoek, 2013, p.155.

⁵¹ AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, *op. cit.*, p.102.

⁵² VAN ACKER Wouter, DEHAENE Michiel et UYTENHOVE Pieter, *op. cit.*, p.155.

⁵³ Fondé par Otlet et Henri La Fontaine, le Mundaneum était une tentative de répertoire bibliographique universel situé à Bruxelles au début du XXe siècle. Il est aujourd'hui visitable à Mons.

2.4. La visée sociale du musée d'urbanisme

Otlet partageait la vision de Geddes concernant les capacités éducatives des expositions.⁵⁴ Lui et l'architecte Victor Bourgeois ont caressé l'idée de créer un Urbaneum : un espace qui permettrait d'exposer la ville, et serait transposable partout. Il se composerait de trois parois vitrées offrant une vue panoramique, d'une quatrième paroi présentant des cartes et graphiques portant sur la ville en question, ainsi que d'un centre de documentation et d'une bibliothèque.⁵⁵ Ce « Musée vivant de l'urbanisme » n'a jamais été réalisé, mais il proposait déjà une solution intéressante à un problème sur lequel nous reviendrons : la difficulté d'exposer la ville en elle-même.

De plus, à la fin du XIXe siècle sont apparus les premiers musées sociaux, calqués sur le modèle du Musée social de Paris, fondé en 1894 dans la foulée de l'Exposition universelle de 1889. Ce dernier était plutôt un laboratoire sociologique et expographique sur la question urbaine qu'un musée traditionnel, et a participé au développement de la discipline de l'urbanisme en France.⁵⁶ L'idée exprimée au *Congrès des villes* de Gand de 1913 de fonder une « sociologie municipale » semble, d'ailleurs, directement copiée sur le modèle du Musée social parisien. « Les deux portent l'idée nouvelle d'urbanisme, science de la 'collection' d'informations et de la comparaison des données, » selon Judith Le Maire.⁵⁷

Nés des nouvelles inquiétudes concernant les conséquences sociales de la révolution industrielle, les musées sociaux mêlaient une idéologie moderne et progressiste à une conception assez traditionnelle des formes des espaces d'exposition. C'est notamment le cas du Harvard Social Museum, inauguré en 1903, dont l'espace d'exposition était assez exigu et mal organisé. Le Musée Mondial voulu par Otlet à Bruxelles avait quelques points communs avec ces institutions, mais il

⁵⁴ AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, *op. cit.*, p.100.

⁵⁵ POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, *op. cit.*, p.90.

⁵⁶ GREWCOCK Duncan, *op. cit.*, p.34.

⁵⁷ LE MAIRE Judith, *Lieux, biens, liens communs. Émergence d'une grammaire participative en architecture et urbanisme, 1904-1969*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, p.81.

était plus radical : Otlet était persuadé que la connaissance pour tous mènerait à la paix dans le monde.⁵⁸

Influencé par Geddes, Otlet a d'abord créé le Musée International dans une aile du palais du Cinquantenaire, à Bruxelles, en 1910. Ce dernier était composé de deux sections : une portant sur les différents pays et régions du monde ; l'autre sur des thématiques plus générales, telles que les sciences, les arts ou la technologie. Affilié à la Ligue des Nations au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il a renommé son établissement le Musée Mondial, puis le Mundaneum, qu'il a ensuite voulu intégrer à une « Cité du Monde » près de Genève, dédiée à la production, classification et diffusion de connaissances. Pour la construction de celle-ci, il s'est d'abord associé à l'urbaniste Hendrik Christian Andersen, puis à Pierre Jeanneret et son cousin Charles-Édouard, dit Le Corbusier. En pleine utopie moderniste, le projet d'Otlet alliait les nouvelles technologies de communication et de mobilité à une forme de spiritualité, liée aux valeurs d'unification politique et de paix globale. Mais malgré toutes ces belles intentions, le Musée Mondial était assez mal organisé, avec de nombreux documents arrangés sans ordre précis. Par ailleurs, il a été contraint à fermer en 1934, lorsque l'état belge a cessé de le financer. La Cité du Monde, elle, n'a jamais été construite.⁵⁹

De manière générale, il a été dit que les premières expositions d'urbanisme, contrairement à celles d'architecture, étaient intensément liées à des notions de paix mondiale et de citoyenneté globale, cherchant à élever la recherche d'un meilleur environnement urbain au-dessus des politiques nationales. Pourtant, on peut observer que ces expositions présentaient souvent des objectifs nationalistes plus ou moins évidents. Par exemple, l'un des objectifs de la *RIBA Town Planning*

⁵⁸ CHARLES Loïc et GIRAUD Yann, *op. cit.*, p.136.

⁵⁹ *Idem*, p.137-139 et 148.

Conference était de présenter de manière flatteuse la contribution britannique au domaine naissant de l'urbanisme, particulièrement par les cités-jardins et l'aménagement des villages.⁶⁰

2.5. L'entre-deux-guerres : l'influence des CIAM

Le premier CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) s'est tenu en 1928 à La Sarraz, en Suisse. Cette organisation, née d'une coalition d'architectes européens, fonctionnait comme un forum d'échange d'idées sur l'architecture et l'urbanisme modernes et fonctionnels.⁶¹ Les CIAM ont rapidement adopté le format congrès-exposition, souvent accompagné d'une publication : c'est le même format qui avait été pratiqué au cours des décennies précédentes, notamment lors du *Congrès des villes* de Gand en 1913. Les documents exposés avaient une valeur heuristique, mais aussi rhétorique, l'idée étant de rendre crédible la conception urbaine des architectes modernistes. Ces congrès-expositions avaient aussi une fonction sociale, d'unification et de normalisation d'un champ professionnel. Les thématiques, cependant, différaient des expositions d'urbanisme qui les avaient précédées, où l'ancrage local avait été une priorité : les expositions des CIAM tendaient à présenter une idée de la ville, de manière doctrinale, plutôt qu'une ville en particulier.⁶²

Ces thématiques oscillaient fréquemment entre architecture et urbanisme. Par exemple, le CIAM II, tenu à Francfort en 1929, portait sur l'*Existenzminimum*, une unité d'habitation familiale de taille minimale ; tandis que son successeur, le CIAM III de Bruxelles en 1930, imaginait l'agencement de ces unités d'habitation dans des lotissements, qui devaient former des quartiers accessibles à pieds. Enfin, le CIAM IV d'Athènes, en 1933, portait sur la ville fonctionnelle, et a donné lieu à la *Charte*

⁶⁰ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.2-3.

⁶¹ MUMFORD Eric, « CIAM and Its Outcomes », dans *Urban Planning*, vol.4, n°3, 2019, p.291.

⁶² SZACKA Léa-Catherine, « Quand la ville entre au musée. Les expositions comme média d'analyse, d'invention, d'appréhension et de projection du territoire urbain (Centre Pompidou 1969-1994) », dans GARRIC Jean-Philippe (éd.), *Modèles et modalités de la transmission culturelle* [en ligne], 2015, disponible sur <https://books.openedition.org/psorbonne/7593>, consulté le 21 mai 2024.

d'Athènes, un document qui a grandement influencé la pratique urbanistique de l'époque, par la diffusion de l'idée de zonage, beaucoup critiquée par la suite.⁶³

Le CIAM X, qui a eu lieu en 1956 à Dubrovnik, était officiellement le dernier de la série, mais certains membres ont souhaité monter une dernière édition en 1959 à Otterlo, le CIAM XI, avant de dissoudre le groupe et, pour certains, de continuer leurs réunions sous l'appellation « Team 10 ».⁶⁴

Il apparaît que les expositions ont joué un rôle central dans la tenue des CIAM, tous les congrès à l'exception du premier ayant été accompagnés d'une ou de plusieurs expositions. Ces expositions, en plus d'être montées lors du congrès correspondant, devenaient ensuite itinérantes pendant les quelques années qui le suivait. Et elles n'étaient pas conçues comme de simples illustrations ou accompagnements des congrès, mais bien comme des éléments fondamentaux pour la compréhension et l'appréhension du message des CIAM. Pourtant, peu d'attention a été accordée aux expositions dans la littérature qui leur est consacrée.⁶⁵

2.6. La période d'après-guerre

Freestone et Amati, dans leur recensement des principales expositions d'urbanisme organisées à travers le monde, ont remarqué que les périodes les plus représentées sont les années 1910 avec « l'invention » de l'urbanisme en Occident ; et les années 1940, marquées par les reconstructions suivant la Seconde Guerre mondiale, ce qui n'est pas étonnant. Les expositions d'urbanisme seraient donc en perte de souffle depuis les années 1950.⁶⁶

⁶³ MUMFORD Eric, *op. cit.*, p.291-294.

⁶⁴ POLLAK Clara Teresa, « A Question of Immediacy : The Exhibition 'Rational Lot Development' at the Third Congrès International d'architecture moderne in Brussels, 1930 », dans *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [en ligne], n°46, 2024, disponible sur <https://journals.openedition.org/lha/10915>, consulté le 12 mai 2025, p. 1.

⁶⁵ *Idem*, p.2.

⁶⁶ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.8.

Ainsi, durant la décennie 1940, c'est-à-dire pendant la guerre et immédiatement après, les expositions d'urbanisme ont été très nombreuses, notamment au Royaume-Uni, où elles étaient le moyen de communication principal sur le sujet. Ces expositions ont toutefois été assez critiquées *a posteriori* car, conçues par des experts de façon technocratique, si elles prétendaient être participatives, elles laissaient en réalité peu de place aux contributions citoyennes.⁶⁷ D'après Peter Larkham et Keith Lilley :

« De cette manière, les expositions d'urbanisme du milieu des années 1940 en Grande-Bretagne faisaient partie d'une culture de monstration bien plus large mais peut-être floue, développée pendant la guerre dans un contexte où les expositions de 'propagande' étaient un fait de la vie accepté et acceptable.⁶⁸ »

2.7. Et aujourd'hui ?

Les expositions d'urbanisme, ayant connu leur heure de gloire au cours du XXe siècle, sont aujourd'hui moins plébiscitées. Selon Freestone et Amati, cela pourrait être dû à leur perception par le public comme étant trop techniques et austères, voire désuètes ; ou peut-être serait-ce à cause de leur association à des pratiques d'affichage d'information publique mises en place par les autorités locales, peu créatives mais nécessaires pour informer leurs concitoyens sur les projets d'aménagement urbain en cours.⁶⁹ Ce changement pourrait aussi s'expliquer par l'importance de la communication et même de la persuasion des habitants sur le bien-fondé de cette discipline, au XXe siècle, c'est-à-dire aux débuts de l'institutionnalisation, de la professionnalisation et de la théorisation de l'urbanisme. Des arguments visuels forts auraient été nécessaires pour faire

⁶⁷ LARKHAM Peter J. et LILLEY Keith D., « Exhibiting the city : planning ideas and public involvement in wartime and early post-war Britain », dans *Town Planning Review*, n°83 (6), 2012, p.647.

⁶⁸ *Idem*, p.652.

⁶⁹ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.8.

comprendre les bienfaits de l'aménagement urbain, et l'exposition était perçue comme le meilleur moyen de faire passer le message des urbanistes. La littérature sur l'urbanisme est ainsi pleine de références au statut des expositions comme marqueurs du développement de la profession et de sa compréhension par les profanes.⁷⁰ Ces expositions seraient devenues plus utilitaires, une simple manière d'informer sur des projets et des propositions urbanistiques, et tendraient même à être supplantés par une communication limitée au Net.⁷¹ Cette baisse de régime des expositions d'urbanisme est parfois perçue comme une opportunité manquée de promouvoir la participation citoyenne dans le milieu urbanistique.⁷²

Il apparaît cependant que quelques projets originaux et alternatifs, notamment liés au développement durable, participeraient à faire revenir cette forme d'exposition.⁷³ Des expositions d'urbanisme persistent également pour promouvoir de grands projets d'aménagement, notamment en Allemagne, où cette pratique a conservé une certaine popularité. Les expositions d'urbanisme peuvent continuer à jouer un rôle dans la société actuelle, mais leurs formes et leurs méthodologies peuvent désormais grandement différer de ce qu'elles étaient au siècle précédent, notamment avec le développement de nouvelles technologies et des réseaux sociaux.⁷⁴

⁷⁰ FREESTONE Robert, « The exhibition as a lens for planning history », dans *Planning Perspectives*, vol.30, 2015, p.433.

⁷¹ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.8.

⁷² AMATI Marco, « Engagement and Exhibitionism in the Era of High Modernism : Otto Neurath and the Example of 1940s Bilston », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.149.

⁷³ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.8.

⁷⁴ FREESTONE Robert, « The exhibition as a lens for planning history », *op. cit.*, p.442.

3. Rapport des musées à l'urbanisme

3.1. Chercher l'urbanisme au musée

Si l'urbanisme est présent dans de nombreux musées, il y est souvent associé à d'autres disciplines : les beaux-arts et l'architecture, bien sûr, ainsi que le design, mais aussi la sociologie et l'ethnographie. Par ailleurs, les institutions qu'on peut désigner comme musées d'urbanisme sont fréquemment des institutions hybrides, à la fois musées, mais aussi centres de documentation, archives, bibliothèques, « lieux de réflexion » et/ou autres. Ce phénomène de diversification, en cours depuis les années 1980, est décrit par Anne-Cécile Péchard :

« Désormais les institutions dédiées à l'architecture se tournent vers l'élargissement des services proposés par le musée. Il se transforme peu à peu en complexe multi-facettes qui propose non seulement des expositions permanentes et temporaires mais aussi un accès aux bibliothèques, aux archives, des plates-formes dédiées aux échanges et au débats, des lieux de conférences, des cafétérias ou encore des boutiques... Les musées d'architecture se tournent vers des complexes 'tout-en-un' proposant une offre globale et complète aux visiteurs.⁷⁵ »

Du fait de cette grande diversité entre les musées d'architecture, il est bien difficile de tenter d'établir une typologie de ces institutions.

Nous pouvons citer en exemple le Nieuwe Instituut de Rotterdam qui, jusqu'en 2013, était encore le NAI, une institution entièrement dédiée à l'architecture et à l'urbanisme. Depuis sa réunion avec Premsela, une plateforme néerlandaise de design et de mode, et la Virtueel Platform, dédiée à la culture numérique, il s'identifie comme « musée d'architecture, de design et de culture digitale⁷⁶ ».

⁷⁵ PÉCHARD Anne-Cécile, *op. cit.*, p.54.

⁷⁶ *About us*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/over-ons>, consulté le 3 mars 2025.

Cette réunion a eu lieu en 2013, pendant le mandat du premier ministre Mark Rutte, sous lequel la légitimité des investissements de fonds publics au milieu culturel a plus que jamais été reliée à une perspective économique. Cette période a été accompagnée d'un fort recul du financement gouvernemental des arts et de la culture.⁷⁷ Il n'est pas étonnant que ces institutions se soient liées, dans un contexte d'injonction à la rationalisation.

Ainsi, leur exposition de longue durée, *Dutch, More or Less : Contemporary Architecture, Design and Digital Culture*⁷⁸ laisse en réalité peu de place à l'architecture ou à l'urbanisme. Après le premier espace de l'exposition, consacré aux architectes néerlandais des années 1990, ces pratiques ne reviennent que très sporadiquement dans le propos.

Le CIVA, ou Centre d'Information, de documentation et d'exposition de la Ville, de l'Architecture, du paysage et de l'urbanisme de la Région de Bruxelles-Capitale, se définit, quant à lui, comme « à la fois un musée, un centre d'archives, une bibliothèque, un lieu de rencontre, de médiation et de discussion sur l'architecture, le paysage, l'urbanisme et les écosystèmes.⁷⁹ » On constate là aussi une dilution des fonctions muséales : le CIVA est un musée, oui, mais pas seulement.

Phyllis Lambert, fondatrice du Centre Canadien d'Architecture (CCA), rappelle par ailleurs l'ambiguïté qui existe entre l'archive et le musée d'architecture. Ce dernier conserve souvent des collections de papier, qui pourraient tout aussi bien trouver leur place dans des archives.⁸⁰ Si certaines institutions, comme le CIVA, se réclament des deux catégories, il est malaisé de déterminer où commence l'une et où termine l'autre. Il semblerait dès lors qu'une nouvelle

⁷⁷ BEUMER Gus, *Aanvulling op het beleidsplan 'Creativiteit als Noodzaak'.* November 2013, Summary, 2013, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2013, p.2.

⁷⁸ *Dutch, More or Less : Contemporary Architecture, Design and Digital Culture*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2024-2026.

⁷⁹ *Le CIVA*, disponible sur le site du CIVA, <https://www.civa.brussels/fr/le-civa>, consulté le 3 mars 2025.

⁸⁰ LAMBERT Phyllis, « The architectural museum. A Founder's perspective », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.58, n°3, 1999, p.308-315.

typologie de musée d'architecture émerge : une institution hybride, entre le musée et le centre d'étude.⁸¹ Chose que Marko Zardini, ancien directeur du CCA, explique de la manière suivante :

« Une collection d'architecture est plus comme une archive que comme une collection de beaux-arts. Pour cette raison, il est nécessaire de prendre une approche transdisciplinaire, ou multidisciplinaire, aux matériaux. La solution est de présenter des expositions non pas d'architecture mais *sur* l'architecture, sur la ville, et sur le paysage, en utilisant tous les matériaux disponibles, y compris, mais pas seulement, l'architecture elle-même.⁸² »

Cette addition de l'urbanisme au musée à d'autres disciplines et d'autres types d'institutions culturelles complexifie ce travail de mémoire. Après tout, le centre d'architecture est encore une institution « en voie d'apparition », selon la formule de Jean-Louis Cohen et Florence Contenay.⁸³ Comment circonscrire l'état de l'art ? Comment rendre compte de la variété des propositions qui peuplent ce champ d'étude ? Et cela sans parler des expositions d'urbanisme non-muséales, qui ont aussi leur place dans ce questionnement. Pour aborder ma question d'étude de la manière la plus complète possible, je commencerai par aborder la question de l'architecture au musée, puis celle de l'urbanisme.

3.2. Entrée de l'urbanisme au musée

3.2.1. L'émergence de l'architecture dans les musées de beaux-arts

Puisque les premières expositions publiques d'architecture sont probablement celles de l'académie de San Luca de Rome dès la fin du XVe siècle⁸⁴ ; et que des dessins d'architecture ont été exposés à

⁸¹ STEIERHOFFER Eszter, « The exhibitionary complex of architecture », dans *OASE*, n°88, 2012, p.6.

⁸² ZARDINI Marko, « Exhibiting and Collecting Ideas : A Montreal Perspective », dans *Log*, n°20, 2010, p.81. Traduction de l'auteur.

⁸³ COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *Une Cité à Chaillot. Avant-première*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001, p.10.

⁸⁴ PÉCHARD Anne-Cécile, *op. cit.*, p.16-17.

la Royal Academy de Londres, ainsi qu'au Salon de Paris, dès le XVIII^e siècle⁸⁵ ; on constate immédiatement le lien entre exposition d'architecture et beaux-arts. L'architecture au musée a même longtemps été cantonnée aux musées de beaux-arts. Encore aujourd'hui, des musées et galeries d'art contemporain comptent l'architecture comme une composante majeure de leur programmation. La notion que l'architecture mériterait un lieu consacré a mené aux premiers musées d'architecture, cependant, dès ses débuts, la pratique a eu du mal à se distinguer de l'exposition de beaux-arts.⁸⁶ Ainsi, les artefacts d'architecture, comme les dessins et les photographies, doivent-ils être considérés comme des œuvres d'art, et exposés comme tels ? Aujourd'hui, Jennifer Carter considère que la représentation muséographique de l'architecture a transcendé les formes des beaux-arts, grâce aux principes inhérents à l'architecture que sont la spatialité et la matérialité, ayant contribué à multiplier les niveaux de signification du design d'exposition.⁸⁷

Le MoMA s'est montré précurseur dans l'acquisition d'objets liés à l'architecture, ayant ouvert un département d'architecture dès 1932, relié au département de design depuis 1949. Selon son curateur actuel, Martino Stierli, si cette association avait du sens à l'époque, ces deux disciplines tendent aujourd'hui à se séparer de plus en plus. La présence d'objets de design permettrait cependant de montrer la réalité quotidienne au sein de l'exposition d'architecture.⁸⁸

Un processus similaire a été opéré au Centre Pompidou, à Paris : en 1973, il a accueilli l'ancien Centre de Création Industrielle (CCI) en son sein. Ce dernier, précédemment consacré au design, a alors élargi son domaine de recherche à l'architecture et à l'urbanisme. Mais en 1992, par la fusion

⁸⁵ TICHIT Léa, « Exposer l'architecture aux salons au tournant du XX^e siècle », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°45, 2023, p.11.

⁸⁶ WATSON Fleur, *The New Curator. Exhibiting Architecture and Design*, Londres et New York, Routledge, 2021, p.14-15.

⁸⁷ CARTER Jennifer, « Architecture by Design : Exhibiting Architecture Architecturally », dans *MediaTropes*, vol.3, n°2, 2012, p.29.

⁸⁸ STIERLI Martino, « The exhibition as research », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *Futures of the architectural exhibition. Mario Ballesteros, Giovanna Borasi, Ann Lui, Ana Miljacki, Zoë Ryan, Martino Stierli, Shirley Surya in conversation with students*, Park Books, Zurich, 2022, p.150-153.

du CCI avec le Musée national d'Art moderne (MNAM), ces domaines sont officiellement rentrés dans le giron d'une institution dédiée aux beaux-arts. La création de la collection Architecture et Design, au MNAM, aurait été vécue par certains employés comme une tentative de compensation du phagocytage du CCI.⁸⁹

À la même époque, plusieurs galeries d'art ont commencé un commerce de dessins d'architecture, comme chez Leo Castelli et Max Protetch à New York, dès 1977 et 1979 respectivement.⁹⁰ Ces dates correspondent aussi, nous le verrons, aux prémices du « boom » des musées d'architecture, dans les années 1980.

3.2.2. Le musée d'architecture

Nous l'avons vu, les premiers musées consacrés à l'architecture, au tournant du XVIIIe au XIXe siècle, tiennent des musées de beaux-arts.⁹¹ Ces institutions ont été inaugurées dans un contexte de développement des expositions universelles ainsi que d'un nombre croissant de biennales, ou d'autres manifestations éphémères dédiées à l'architecture ; et de l'inauguration de départements consacrés à l'architecture dans diverses institutions muséales, comme au MoMA en 1932.

C'est toutefois dans les années 1980 que s'est déroulé le « boom » du musée d'architecture⁹² : désigné comme une ère d'institutionnalisation, il a vu la création d'institutions dédiées de natures fort différentes, se revendiquant partiellement ou totalement du statut de musée. L'année 1980 correspond également à la première Biennale de Venise entièrement dédiée à l'architecture. Ensuite, se sont enchaînées les ouvertures du Deutsches Architekturmuseum (DAM) de Francfort en 1984 ;

⁸⁹ MARÉCHAL Caroll, « Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992). Retour sur les aventures d'un lieu singulier », dans LE MENES Marie (dir.), *Le Centre de création industrielle et les expositions (1968-1992) : Décentrages successifs*, Problemata [en ligne], 2021, disponible sur <http://problemata.org/fr/articles/322>, consulté le 31 mars 2025.

⁹⁰ GEISER Reto et KUBO Michael, « Introduction », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *op. cit.*, p.10-11.

⁹¹ FAJWLEWICZ Jimmy, *op. cit.*, p.22.

⁹² LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », dans *MediaTropes*, vol.3 (2), 2012, p.82.

du CCA de Montréal en 1989 ; et du NAI en 1993, pour n'en citer que les principaux. Ce développement est à mettre en parallèle de la création d'un certain nombre de galeries spécialisées en architecture, comme Aedes Architecture Forum à Berlin en 1980.⁹³

3.3. D'autres institutions qui exposent l'urbanisme

3.3.1. Le musée de ville : un urbanisme sous-jacent

Les musées de ville sont fréquents en Belgique, particulièrement en Flandres et à Bruxelles : le musée de la ville de Bruxelles, le STAM à Gand et le MAS à Anvers sont quelques exemples. Le développement de ces institutions, principalement durant la seconde moitié du XIXe siècle, est à attribuer, selon Jean-Louis Postula, à un contexte européen de nationalisme, conduisant à la création de musées dits nationaux et d'expositions universelles ; combiné à l'émergence d'un intérêt de la part des sphères intellectuelles pour l'enracinement local et les « petites patries ». C'est cette articulation du national et du local qui a mené aux musées de ville, qui ont hérité de caractéristiques de chacun.⁹⁴

Les musées de ville sont une catégorie relativement récente, qui se distingue par sa polyvalence. En effet, en s'intéressant à un sujet à la fois très localisé (une ville en particulier) et très vaste (tout ce qui s'y passe), les musées de ville ont une opportunité unique de développer de nombreuses thématiques différentes, dont l'urbanisme. On pourrait même dire que la présence de ce dernier « tombe sous le sens » dans un musée de ville. En pratique, il y est effectivement souvent représenté, mais y occupe une place relativement réduite, peut-être parce que la multidisciplinarité de ces institutions ne permettent pas de donner une place importante à une thématique en

⁹³ GEISER Reto et KUBO Michael, « Introduction », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *op. cit.*, p.10-11.

⁹⁴ POSTULA Jean-Louis, « Le musée de ville, une nouvelle catégorie muséale ? : Rapport de recherche », dans *Hemecht : Zeitschrift für Luxemburger Geschichte*, n°65 (3), 2013, p.344-345.

particulier ; ou peut-être à cause des difficultés de compréhension que l'urbanisme tend à poser aux visiteurs.

Cependant, les musées de ville sont parfois critiqués pour leur position trop passive ou en retrait par rapport à l'évolution de la ville dans laquelle ils se trouvent. Le muséologue Duncan Grewcock, par exemple, propose que les musées de ville développent un rôle plus actif dans l'urbanisme local :

« Si les villes sont 'l'artefact définissant la civilisation' comme on le dit souvent, alors les musées de ville ont une opportunité et [...] une responsabilité de s'engager activement avec et d'aider les communautés à comprendre et à activement façonner le changement dans leurs environnements urbains.⁹⁵ »

Ce point de vue est partagé par Michael Wallace, qui considère même que les musées de ville doivent « servir de forums publics, d'espaces où les citoyens peuvent se rassembler pour prendre en compte des préoccupations communes.⁹⁶ » En effet, si ces musées comptent parfois des espaces dédiés à l'actualité et/ou au futur de la ville en question, ils sont généralement assez modestes, intervenant à la fin d'un parcours chronologique détaillant l'histoire de la ville.

C'est le cas au STAM, à Gand, qui possède un espace dédié au projet *De vierkante kilometer*, à la fin du parcours de l'exposition de longue durée. Ce projet consiste en l'exploration fine de zones de Gand d'un kilomètre carré, avec le recueil de témoignages oraux et matériels des habitants. Une fois que ce travail de recherche a été effectué, ce quartier fait l'objet d'une exposition dans l'espace *De vierkante kilometer*, tandis que commence l'exploration du kilomètre carré suivant : ce système permet de renouveler régulièrement cet espace et ce qui y est exposé. Ainsi, ce qu'on retrouve dans cet espace, ce sont des traces matérielles de ce qui compose la ville de Gand à notre époque.

⁹⁵ GREWCOCK Duncan, *op. cit.*, p.32-33. Traduction de l'auteur.

⁹⁶ WALLACE Michael, « Rasoir Ribbons, History Museums and Civic Salvation », dans KAVANAGH Gaynor et FROSTICK Elizabeth (dir.), *Making City Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, 1998, p.19-20. Traduction de l'auteur.

Cette approche qui laisse une place importante à l'actualité et au futur de la ville est aussi très prévalente dans les musées de ville d'Amérique du Nord, sous l'influence, notamment, du musée de la ville de New York. Dès les années 1930, l'un de ses *trustees*, John Van Pelt, a pointé du doigt le fait que l'appellation de « musée d'histoire » ne convenait pas à l'institution, qui se voulait un reflet de la ville actuelle, avec une valeur sociologique. Il considérait que le musée se devait d'améliorer la vie des habitants, en exposant, plus que les faits du passé, les problèmes de la vie urbaine contemporaine ; ainsi qu'en jouant un rôle dans la planification urbaine. Cependant, il n'a jamais indiqué de quelle manière les musées pouvaient atteindre cet objectif.⁹⁷

3.3.2. Le centre d'interprétation : des frontières difficiles à tracer avec le musée

La grande variété de sujets des centres d'interprétation rend leur définition malaisée : il serait plus judicieux de les décrire après les avoir catégorisés thématiquement. De plus, s'ils pourraient être définis par leur modèle économique ou de gestion commun, tant d'établissements qui correspondent pourtant à cette catégorie choisissent de ne pas s'appeler « centre d'interprétation » qu'il est difficile de les décrire comme un ensemble cohérent.⁹⁸

Dans leur ouvrage consacré aux centres d'interprétation, Serge Chaumier et Daniel Jacobi relèvent deux éléments principaux qui définissent ce type d'institutions et le différencie des musées : la mise en retrait du patrimoine au profit du discours ; ainsi qu'une volonté de démontrer le bien-fondé de la préservation de l'objet exposé. D'autres éléments font figure de « symptômes » de ces caractéristiques plutôt que de principes fondateurs : une approche interdisciplinaire, holistique et transversale ; une volonté de s'adresser à un public non-expert ; et une tendance à privilégier les thématiques spécifiques que sont le patrimoine naturel, les ensembles de monuments historiques

⁹⁷ POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, op. cit., p.99-101.

⁹⁸ TERRISSE Marc, *Le centre d'interprétation dans tous ses états. Un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions ?*, Paris, Complicités, 2017, p.53-54.

réunis dans un même site, ou encore les vestiges archéologiques trop pesants pour être ramenés dans un musée.

Cette dernière caractéristique en particulier nous permet de comprendre l'intérêt des centres d'interprétation dans une démarche d'exposition de l'urbanisme. Il est clair que l'exposition d'un site urbain entier est une chose assez malaisée, mais les centres d'interprétation sont aguerris dans l'exposition de sites complets, sans réclamer le démontage et le remontage de ces derniers dans un espace muséal.⁹⁹ En effet, le patrimoine généralement exposé dans les centres d'interprétations est soit un patrimoine immatériel et intangible, soit « malaisé à percevoir, diffus, caché. [...] C'est-à-dire que la monstration de ce patrimoine suppose l'interposition d'un appareillage technique qui le rend visible.¹⁰⁰ » C'est cette seconde catégorie qui concerne l'urbanisme : les villes ne sont évidemment pas cachées, mais plutôt trop grandes, trop complexes que pour être appréhendées d'un simple coup d'œil.

Chaumier et Jacobi précisent même que l'un des intérêts des Centres d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine (CIAP) français est qu'ils encouragent leur public à compléter leur visite par une visite de la ville, qu'ils verront — on l'espère — avec de nouveaux yeux grâce aux informations prodiguées par le CIAP.¹⁰¹ Le centre d'interprétation, alors, demande une mise en mouvement des visiteurs, et présente une posture dynamique et centripète.¹⁰²

Les CIAP sont un cas de figure intéressant. Demandés par la convention déterminant le classement au label de Villes et Pays d'Art et d'Histoire (VPAH), ils servent à fournir une grille de lecture simple aux visiteurs de la ville. Un guide, rédigé par le ministère de la culture en 2007 et révisé en

⁹⁹ CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel, « Introduction. Lutter contre l'oubli et partager la mémoire », dans CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*, Paris, Complicités, 2009, p.10-12.

¹⁰⁰ JACOBI Daniel et MEUNIER Anik, « Les Centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine », dans CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *op. cit.*, p.26.

¹⁰¹ CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel, « Introduction. Lutter contre l'oubli et partager la mémoire », dans CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *op. cit.*, p.12.

¹⁰² JACOBI Daniel et MEUNIER Anik, « Les Centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine », dans CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *op. cit.*, p.28.

2015, a été fourni à ces établissements pour leur servir de cahier des charges. Ce guide indique plusieurs conditions à suivre pour ouvrir un CIAP, dont la réalisation d'une maquette interactive, qui apparaît comme une condition *sine qua non*.¹⁰³

Cela peut rappeler un type d'installation également fréquent dans les musées de ville : l'utilisation de grandes cartes ou maquettes, qui participent à faire « entrer » la ville au musée. Par exemple, au STAM de Gand, une impressionnante photographie aérienne de la ville entière est exposée dans la première salle du parcours permanent, et les visiteurs peuvent marcher dessus. Le Musée de la ville de Bruxelles, lui, expose une grande maquette de la ville médiévale. Dans les deux cas, c'est dispositifs ne sont pas des objets de musée traditionnels (en tout cas pas dès leur création), mais des aides visuelles conçues pour faciliter l'interprétation.



Photographie aérienne de Gand, 2020, Gand, STAM, photographie personnelle.

¹⁰³ TERRISSE Marc, *op. cit.*, p.66-69.



LOUIS Claire, *Maquette de Bruxelles au 13e siècle*, 2001, Musée de la ville de Bruxelles, photographie personnelle.

En effet, même les institutions qui possèdent de « vrais objets », des collections liées à l'urbanisme, peuvent éprouver des difficultés à les exposer de manière parlante à leurs visiteurs, et ressentent parfois le besoin de créer de nouveaux dispositifs. Par exemple, l'organisation d'un quartier est parfois plus aisée à lire sur une carte créée spécialement pour l'exposition par un graphiste, que sur le vrai plan d'urbanisme ayant participé à la création de ce quartier.

Pour toutes ces raisons, il a parfois été dit que les centres d'interprétation sont plus à même de représenter la vie urbaine que les musées, en fournissant aux visiteurs des clés de compréhension de l'espace urbain et en les invitant à le découvrir par eux-mêmes.¹⁰⁴ Par ailleurs, la frontière entre centre d'interprétation et musée est parfois difficile à tracer, particulièrement dans des institutions qui parlent d'urbanisme. En effet, les difficultés de compréhension des visiteurs, déjà évoquées plus haut, nécessitent une bonne dose d'interprétation.

Le Pavillon de l'Arsenal, à Paris, est un exemple de centre d'interprétation consacré à l'urbanisme, qui se décrit comme « un centre d'information, de documentation et d'exposition consacré à

¹⁰⁴ POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, op. cit., p.139.

l'architecture et l'urbanisme de Paris et de la métropole parisienne.¹⁰⁵ » Inauguré en 1989 mais actuellement en rénovation, il est prévu qu'il rouvre ses portes en 2027.¹⁰⁶ En fermant ses portes en 2024, il a mis fin à une exposition de longue durée qui y était présentée depuis 2011 : *Paris, la métropole et ses projets*. Cette dernière présentait l'histoire de Paris de manière chronologique, ainsi que des perspectives pour le futur de la ville, à travers des reproductions de documents d'archive, de photographies, de cartes et de plans, ainsi que des films. L'approche mêlait donc les chronologies : l'exposition portait « sur l'histoire, l'actualité et le devenir du Grand Paris¹⁰⁷ ».

¹⁰⁵ *À propos*, disponible sur le site du Pavillon de l'Arsenal, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/le-pavillon-de-larsenal/>, consulté le 5 mai 2025.

¹⁰⁶ *Le Pavillon de l'Arsenal*, disponible sur le site du Pavillon de l'Arsenal, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/le-pavillon-de-larsenal/11206-le-pavillon-de-larsenal.html>, consulté le 5 mai 2025.

¹⁰⁷ *Paris, la métropole et ses projets*, disponible sur le site du Pavillon de l'Arsenal, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/12710-paris-la-metropole-et-ses-projets.html>, consulté le 5 mai 2025.

4. Exposer l'urbanisme

4.1. Exposer l'architecture et l'urbanisme : des difficultés identiques ?

4.1.1. L'exposition d'architecture : généralités

Afin d'envisager l'exposition de l'urbanisme, il apparaît nécessaire de détailler divers courants de pensée portant sur l'exposition d'architecture, afin de voir s'ils peuvent être appliqués à l'urbanisme. Pour cela, nous évoquerons d'abord quelques généralités, avant d'établir une liste des procédés généralement utilisés dans ces expositions.

4.1.1.1. « L'inexposabilité » de l'architecture en question

Il a souvent été dit que l'architecture était impossible à exposer en tant que telle ; ou au contraire, qu'elle ne faisant que s'exposer. Ainsi, Pascal Amphoux appelle le terme d'exposition d'architecture un « pléonasme », l'architecture s'exposant par définition à la vue, mais aussi au climat et à l'usure :

« L'exposition d'architecture, en son sens plus classique, est souvent vouée à l'échec, parce qu'elle n'est pas précisément l'architecture : c'est qu'elle ne la présente pas, elle la représente.¹⁰⁸ »

De cette manière, l'exposition d'architecture aurait un « sens mineur », désignant les dispositifs de mise en scène utilisés par les musées et autres centres d'architecture pour représenter l'architecture ; et un « sens majeur », la condition de son existence en tant qu'objet exposé. En d'autres termes, par définition, l'exposition d'architecture ferait face à une difficulté essentielle : l'absence de l'objet qu'elle expose. Il incombe dès lors aux concepteurs d'expositions de trouver des « trucs et astuces », des manières de visualiser l'absent, de rapprocher les spectateurs de l'objet véritable de

¹⁰⁸ AMPHOUX Pascal, « Exposer l'architecture : Propos autour d'un pléonasme fondateur », dans *Faces* [en ligne], n°53, 2003, disponible sur <https://hal.science/hal-01561625>, consulté le 8 avril 2024.

l'exposition. Mais en réalité, des solutions alternatives existent, notamment si l'on décide de considérer l'architecture d'une tout autre manière.

D'un côté, on peut considérer que l'architecture est irréprésentable, et ses « vrais objets » immobiliers et intransportables : ce point de vue a été adopté par tellement d'auteurs qu'il a été décrit comme « redondant » par Mirko Zardini. Il apparaît alors évident que l'objet architectural exposé doit passer par une série de processus de médiation et de traduction en artéfacts plus « portables » dont les visiteurs peuvent faire l'expérience dans un musée.¹⁰⁹

D'un autre côté, cependant, on peut aussi considérer que la discipline architecturale ne se limite pas aux bâtiments construits en tant que produits finis. Les dessins d'architecture, les plans, les projets inachevés : tout cela, c'est de l'architecture en soi. Ce point de vue est notamment défendu par Aaron Bertsky, ancien directeur du NAI.¹¹⁰

De manière encore plus radicale, on pourrait aller jusqu'à dire que les expositions d'architecture elles-mêmes sont de l'architecture. Il s'agit de l'opinion exprimée par Roberto Gigliotti et Nina Bassoli, qui conçoivent ces expositions comme plus que de simples illustrations de la discipline architecturale, mais comme une partie séparée ou complémentaire de son histoire.¹¹¹ Dès lors, il existe une tension entre l'architecture d'exposition et l'exposition d'architecture.

4.1.1.2. Sensibilisation et pratique sociale

Ensuite, une évolution des pratiques d'exposition datant de la fin du XXe siècle peut être soulignée : les expositions d'architecture placent de plus en plus l'emphasis sur la sensibilisation du grand public à l'architecture, par des médiations portant sur la pensée ou les processus

¹⁰⁹ GIGLIOTTI Roberto, « Foreword », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces : new means of architecture presentation through exhibitions*, Leipzig, Spector Books, 2015, p.13.

¹¹⁰ FAJWLEWICZ Jimmy, *op. cit.*, p.39.

¹¹¹ GIGLIOTTI Roberto et BASSOLI Nina, « Displaying Displays. Contemporary Architecture Exhibitions and their Production of Images », dans VILLA Daniele et ZUCCOLI Franca (dir.), *Proceedings of the 3rd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*, Cham, Springer International Publishing AG, 2023, p.262.

architecturaux, ainsi que sur des enjeux sociaux actuels.¹¹² Ainsi, il est maintenant admis par beaucoup de concepteurs d'expositions d'architecture que celles-ci se doivent d'avoir une visée sociale. Par exemple, Kristin Feireiss, ancienne directrice du NAI de Rotterdam, s'oppose à l'idée que les expositions d'architecture ont une visée artistique, et propose qu'elles servent d'abord à exposer des idées, des concepts. Elle indique qu'un musée d'architecture ne remplit sa « mission sociale et culturelle » que s'il comprend que l'architecture et l'urbanisme sont nécessaires à la vie sociale et aux décisions politiques culturelles, et informe sur ces interconnections.¹¹³ Cela reflète une distinction devenue commune, en muséologie, entre muséologie d'objets et muséologie d'idées. Dans la première, les objets prévalent, et les visiteurs en font l'expérience avec un minimum d'interférences ; dans la seconde, les objets sont mis au service d'une idée, d'un concept, que l'on souhaite communiquer aux visiteurs.¹¹⁴

Ainsi, une approche thématique dans les musées d'architecture permet d'approcher une zone grise, entre architecture, culture et société. C'est le parti pris qui a été choisi par le CCA de Montréal, par exemple. Sa directrice, Giovanna Borasi, indique que l'institution a orienté son approche vers des expositions *pour* l'architecture, et non pas *sur* l'architecture. Ainsi, de la même manière que l'architecte cherche des solutions pour mener à bien son projet, le ou la commissaire cherche comment exposer certains thèmes liés à l'architecture. Borasi met cette évolution en lien avec l'émancipation, ou l'individuation récente des commissaires dans le champ de l'art contemporain.¹¹⁵ Mais la pratique sociale du musée d'architecture va au-delà des thématiques, plus en phase avec la société actuelle, abordées dans les expositions. Kristin Feireiss ajoute que les musées d'architecture

¹¹² FAJWLEWICZ Jimmy, *op. cit.*, p.31.

¹¹³ FEIREISS Kristin, « Introduction. It's not about art », dans FEIREISS Kristin (éd.), *The Art of Architecture Exhibitions*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001, p.8-9.

¹¹⁴ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », dans *Culture & Musées*, n°2, 1992, p.113-114.

¹¹⁵ BORASI Giovanna, « For Architecture », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces : new means of architecture presentation through exhibitions*, *op. cit.*, p.29-33.

doivent non seulement informer, mais aussi discourir sur les décisions politiques relatives à l'architecture et à l'urbanisme ; utiliser leurs ressources pour influencer les aménagements locaux ; jouer un rôle d'intermédiaires entre professionnels et profanes de l'architecture ; et générer de la sympathie pour les questions environnementales afin que le public comprenne, et s'engage activement dans la protection de son environnement.¹¹⁶ Ainsi, elle envisage les musées d'architecture comme des lieux d'échange et de participation, avec un véritable rôle à jouer dans des questions d'aménagement local, en lien avec des thématiques sociales actuelles.

C'est un point de vue qui est partagé par de plus en plus d'institutions de ce type, et qui rappelle des problématiques introduites dans le champ de la muséologie par la Nouvelle Muséologie, avec le tournant social des musées. Ce courant, développé à partir des années 1970 en France, notamment avec l'avènement des écomusées, envisage le musée comme levier de développement social.¹¹⁷

4.1.1.3. Œuvre et/ou ouvrage

Marie Elizabeth Laberge a établi une catégorisation des deux manières de communiquer l'architecture par le biais d'une exposition : celle-ci peut porter soit sur un bâtiment construit, perçu comme l'œuvre de l'architecte ; soit sur le projet architectural dans son entièreté. Dans ce cas, l'exposition doit aborder plusieurs aspects, outre le bâtiment, tels que l'idée génératrice et le processus créatif.¹¹⁸ Il va sans dire que Laberge préfère la seconde option : une exposition d'architecture ne devrait pas seulement présenter un bâtiment comme une œuvre d'art, mais aussi comme le fruit d'un processus long, collaboratif, perpétuellement changeant et déterminé par les différents acteurs ayant pris part. Si cette approche reflète, en effet, une image de l'architecture plus

¹¹⁶ FEIREISS Kristin, « Introduction. It's not about art », dans FEIREISS Kristin (éd.), *op. cit.*, p.8-9.

¹¹⁷ BRULON SOARES Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », dans *ICOFOM Study Series* [en ligne], n°43a, 2015, disponible sur <https://journals.openedition.org/iss/563?lang=en>, consulté le 24 mai 2025.

¹¹⁸ LABERGE Marie Elizabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.83.

proche de la réalité, son aspect conceptuel la rend plus difficile à résumer dans une exposition, forçant les concepteurs à faire preuve d'une grande inventivité.

Cette notion peut être reliée aux dires de Jean-Louis Cohen, qui distingue l'ouvrage, c'est-à-dire le bâtiment construit, de l'œuvre, donc le projet, le travail intellectuel de l'architecture. Cohen réalise que, dans la plupart des expositions d'architecture, c'est l'œuvre qui est exposée pour représenter l'ouvrage, sauf dans de rares occurrences, par exemple dans le cadre d'un projet non-réalisé.¹¹⁹ C'est le cas de l'exposition *Stanislas Jasinski. La modernisation de Bruxelles* du CIVA, par exemple, qui présentait des plans, dessins et documents d'archive relatifs à un projet pour la ville de Bruxelles, finalement jamais réalisé. Dans ce cas, l'œuvre existe pour elle-même, pas pour représenter l'ouvrage.

Partant de là, Cohen reconnaît deux lignes de développement des stratégies d'exposition de l'architecture : la première recrée l'échelle réelle par des éléments reproduits à taille réelle ou reconstruits entièrement. Cette tradition évoque l'ouvrage plutôt que l'œuvre. La seconde présente des documents relatifs à l'architecture, qui peuvent être très variés : elle évoque donc l'œuvre et non l'ouvrage. Cependant, la frontière entre ces deux stratégies peut parfois se brouiller dans l'espace d'exposition.¹²⁰

4.1.1.4. Difficultés de compréhension

Laberge relève trois difficultés que peuvent ressentir les visiteurs d'expositions d'architecture :

« L'architecture est multidisciplinaire, les artefacts utilisés pour l'exposer ne sont pas aisés à interpréter et leur mise en exposition contribue à les complexifier davantage.¹²¹ »

¹¹⁹ BOIS Yves-Alain, HOLLIER Denis et KRAUSS Rosalind, « A Conversation with Jean-Louis Cohen », dans *October*, vol.89, 1999, p.6-7.

¹²⁰ COHEN Jean-Louis, « Exposer l'architecture », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.32-36.

¹²¹ LABERGE Marie Élisabeth, « Expositions d'architecture. Le travail du visiteur face à la complexité », *op. cit.*, p.45.

En effet, de nombreux auteurs s'accordent pour dire que les expositions d'architecture sont encore souvent trop complexes et destinées à un public d'experts, or toute la pratique architecturale peut en souffrir, si les visiteurs viennent à la trouver élitiste.¹²² La difficulté réside alors dans la création d'une exposition qui plait autant au public expert que novice. Martino Stierli, par exemple, emploie l'expression *double coding* pour se référer à la superposition d'expôts simples et compréhensibles, comme des photographies, à des expôts plus complexes, tels que les plans. Il s'agirait d'une manière d'employer deux tons distincts, l'un professionnel et l'autre plus populaire, afin d'inclure tous les visiteurs sans perdre une certaine rigueur intellectuelle.¹²³

Le constat que les difficultés posées par les expositions d'architecture en font souvent des lieux destinés aux spécialistes a été posé par Roberto Gigliotti, entre autres. Selon lui, l'utilisation de dessins ou de maquettes, destinés non pas à être exposés, mais à la création d'un projet, demande au public de posséder certains codes spécifiques au langage architectural. Il existe dès lors une contradiction entre l'architecture, conçue pour être habitée et usitée par tous, et son exposition, qui tend à être réservée à un public d'experts.¹²⁴

4.1.2. Mises en scène et expographie

4.1.2.1. Rassembler les objets de manière signifiante

L'approche expographique qui a longtemps prévalu dans les expositions d'architecture est celle que Hale et Schnädelbach ont appelé *book on the wall*, c'est à dire l'assemblage de photographies, de dessins et de panneaux de textes dans une galerie, avec l'ajout de maquettes à l'occasion. Celle-ci aurait dominé le siècle dernier, au moins depuis l'exposition fondatrice du genre *The International*

¹²² LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.103-104.

¹²³ STIERLI Martino, « The exhibition as research », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *op. cit.*, p.182-183.

¹²⁴ GIGLIOTTI Roberto, « Foreword », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces : new means of architecture presentation through exhibitions*, *op. cit.*, p.15-16.

Style au MoMA.¹²⁵ Cette appellation fait référence au fait que l'expérience de visiter de telles expositions n'est pas très différente de celle de lire un livre sur le sujet. Cette méthode, bien qu'elle ait ses limitations, bénéficie d'une forme d'abstraction graphique, qui permet de se concentrer sur de grands thèmes sans se laisser distraire par des éléments spécifiques à un projet ou bâtiment.¹²⁶

L'exposition du CIVA *Stanislas Jasinski. La modernisation de Bruxelles* est un exemple de ce format *book on the wall* : les objets exposés sont principalement des plans et des dessins, ainsi que des documents d'archive ; quelques textes au mur complètent le tout. Le tout est assez épuré, et laisse la place à une information claire et cohérente. Dans le cadre de cette exposition, ce style expographique reflète la nature du projet exposé, jamais réalisé : l'exposition n'aurait pas pu compter de « vrais objets », comme des moulages ou des maquettes de travail. Si l'approche prévaut encore aujourd'hui, nous nous attarderons ici sur des dispositifs plus originaux.



Exposition *Stanislas Jasinski. La modernisation de Bruxelles*,
Bruxelles, CIVA, 2024, photographie personnelle.

¹²⁵ *The International Style*, MoMA, New York, 1932.

¹²⁶ HALE Jonathan et SCHNÄDELBACH Holger, « Moving City. Curating architecture on site », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *op. cit.*, p.51.

Laberge préconise, par exemple, d'assembler de nombreux artefacts, représentant chacun une étape du processus de création architecturale. Pour faciliter la comparaison, il peut être intéressant de choisir des objets de même catégorie. Cela permet, selon elle, d'exposer non pas un produit fini, mais le projet architectural au complet. Elle ajoute :

« Afin de donner une idée juste de l'ensemble des facteurs influant sur la conception, nous estimons qu'il serait intéressant de compléter la présentation du processus par les informations suivantes : circonstances de naissance du projet (commande ou concours), programme donné (modifications éventuelles en cours de développement), contraintes à considérer, client(s), contexte sociopolitique et géographique, etc. Il est évidemment assez peu poétique de parler de contraintes budgétaires, de dépassements de coûts, de changements au design résultant de ces nouvelles limites, mais il s'agit d'une réalité qui est de toute façon connue d'une bonne proportion de visiteurs.¹²⁷ »

Ce paradigme porte le nom de *office/studio/workshop* chez Hale et Schnädelbach.¹²⁸ Chez Laberge, ce dispositif est à relier avec sa préoccupation de représenter le bâtiment non pas comme un objet défini dès sa conception, mais comme un projet porté par plusieurs personnes et dépendant de nombreux facteurs, parfois extérieurs au contrôle de ces dernières.¹²⁹

La juxtaposition d'artefacts peut également créer un effet « en trois dimensions » de l'exposition, qui rappelle son sujet architectural ou urbain.¹³⁰ La prolifération des artefacts peut toutefois rendre leur compréhension encore plus malaisée pour les visiteurs. Si leur mise en série est parfois

¹²⁷ LABERGE Marie Élizabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.100.

¹²⁸ HALE Jonathan et SCHNÄDELBACH Holger, « Moving City. Curating architecture on site », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *op. cit.*, p.51-52.

¹²⁹ LABERGE Marie Élizabeth, *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, thèse de doctorat en cotutelle en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal et en sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2012, p.28-31.

¹³⁰ GADY Alexandre, « Montrer l'architecture au musée du Grand Siècle », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°45, 2023, p.124.

considérée comme nécessaire pour percevoir l'existence de mouvements architecturaux, ainsi que la complexité du projet architectural, elle peut aussi amener un degré supplémentaire de confusion.¹³¹

4.1.2.2. L'expérience haptique de l'architecture

Partant des difficultés de compréhension déjà mentionnées, une approche peut être utilisée pour tenter de réduire la distance entre le vrai objet architectural et sa représentation dans l'exposition. Cette approche est précisée par Laberge :

« L'exposition d'architecture tente de substituer des représentations à la perception réelle du bâti. Dans cet effort de représentation, l'objectif communicationnel peut être décomposé en deux aspects : la *matérialité* et l'*expérience*.¹³² »

Ce que Laberge appelle « matérialité », ce sont les formes et les espaces, c'est-à-dire les bâtiments présentés de manière extériorisée, principalement par des dessins ou des maquettes. Quant à « l'expérience », il s'agit des qualités sensibles des espaces, représentées par des photographies, des vidéos, parfois des installations, et qui correspondent aux espaces du bâtiment tels que les visiteurs en feraient l'expérience. La représentation de l'expérience demande dès lors le concours de plusieurs sens, y compris le sens haptique, une subdivision du toucher relatant notre corps entier à l'espace qui nous entoure. Par exemple, les vidéos permettent de se représenter la déambulation dans le bâtiment ; l'effet de la météo ou de la luminosité ; l'ambiance sonore : toutes sortes d'éléments qui rendent le bâtiment plus aisément représentable mentalement.¹³³

¹³¹ LABERGE Marie Élizabeth, « Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité », *op. cit.*, p.48.

¹³² LABERGE Marie Élizabeth, *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, *op. cit.*, p.14.

¹³³ *Idem*, p.14-22.

Ainsi, beaucoup d'expositions semblent désirer capturer « l'expérience d'un bâtiment à taille réelle¹³⁴ », selon l'expression de l'historienne de l'architecture Wallis Miller, or la spatialité du médium exposition permet de simuler cette expérience. Comme l'explique Jennifer Carter :

« Le lieu de l'exposition ouvre de nombreuses et diverses possibilités de représentation, et en conséquence, de modes de réception et d'apprentissage, et l'explicitation de cette possibilité est un des défis les plus conséquents du design d'exposition.¹³⁵ »

Le terme « d'expérience kinésique¹³⁶ » a été utilisé pour parler du déplacement dans un bâtiment, qu'on peut viser à reproduire dans la visite d'une exposition d'architecture. Cette reproduction permettrait une forme d'immersion du visiteur, ou, comme le formule Louise Pelletier, de « transcender la représentation bidimensionnelle et retrouver l'expérience phénoménologique de la déambulation¹³⁷ ». Pelletier limite toutefois cette approche aux expositions de bâtiments à taille réelle, telle que la reproduction d'une unité d'habitation de la Cité radieuse de Le Corbusier à Marseille au sein de la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris.



Reproduction d'une unité d'habitation de la Cité radieuse de Le Corbusier, vue extérieure, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2006, photographie personnelle.

¹³⁴ MILLER Wallis, citée dans CARTER Jennifer, *op. cit.*, p.33. Traduction de l'auteur.

¹³⁵ CARTER Jennifer, *op. cit.*, p.47. Traduction de l'auteur.

¹³⁶ MARIANI Alessandra, « Entrevue avec Mme Sophie Gironnay, directrice du MONOPOLI. En lien avec l'article *Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité* », dans *Muséologies*, vol.1, n°1, 2006, p.59.

¹³⁷ PELLETIER Louise, « L'exposition d'architecture en mutation. Le cas du Centre Canadien d'Architecture », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *L'objet de l'exposition. L'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015, p.49.



Reproduction d'une unité d'habitation de la Cité radieuse de Le Corbusier, vue intérieure, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2006, photographie personnelle.

Cependant, ce type d'installations a ses limites, comme le rappelle Laberge : bien qu'elle soit présentée à l'échelle 1:1, les visiteurs ne bénéficieront pas de son implantation dans un paysage ou de son orientation géographique, qui influent toutes deux sur la perception d'une architecture.¹³⁸

On peut donc dire que l'expérience de la déambulation ne dépend pas de la taille, réelle ou non, des artefacts présentés. Ainsi, parlant de son expérience lors la mise sur pieds de l'exposition *Entrer en interférence : Cinq architectures en Belgique*,¹³⁹ Audrey Contesse a mentionné sa volonté de rassembler divers éléments, tels qu'une bande-son, du mobilier, des échantillons de matériaux, etc., pour reproduire une forme de déambulation proche de celle qui aurait lieu dans les bâtiments réels.¹⁴⁰ Et à l'inverse, la présence de bâtiments reproduits à l'échelle 1:1 ne préserve pas automatiquement l'expérience haptique : par exemple, si l'on ne peut que faire le tour d'un bâtiment remonté et non pas entrer dedans. Dans ce cas, le bâtiment ne s'est pas entièrement affranchi d'une représentation en deux dimensions.¹⁴¹

¹³⁸ LABERGE Marie Élizabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.85-86.

¹³⁹ *Entrer en interférence : Cinq architectures en Belgique*, Montréal, UQAM, 2018.

¹⁴⁰ PELLETIER Louise et CONTESSÉ Audrey, *Exposer l'architecture : une pratique spatiale*, conférence de l'UQAM, Montréal, 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/live/5wVtxgksFmU?si=sjQp-4qiUAg1Wsah>, consulté le 20 mars 2025.

¹⁴¹ BOUGOURD Caroline, « La maison préfabriquée : un objet idéal à exposer ? », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.102.

On retrouve également cette préoccupation chez Anthony Alofsin, qui parle d'expérience haptique en ces mots :

« Nous ressentons les bâtiments dans le monde physique comme des totalités avec nos corps et nos sens, mais les représentations de l'architecture transforment cette expérience physique de manières que nous pouvons difficilement définir ou contrôler.¹⁴² »

Si plusieurs auteurs préconisent de créer les expositions d'urbanisme de manière à engager tous les sens des visiteurs et surtout leurs mouvements, c'est que l'appareil cognitif est étroitement répondant aux capacités motrices. Hale et Schnädelbach, parmi d'autres, rappellent que les bâtiments provoquent une expérience viscérale relative au mouvement du corps dans l'espace, « expérience dépendante, pour sa richesse et sa profondeur, des connexions cognitives fondamentales entre perception et action.¹⁴³ » On constate toutefois que, si nombre d'auteurs formulent cette préoccupation, peu offrent une réponse précise sur comment la surmonter lorsqu'on met une exposition sur pied sans modèles d'architectures à l'échelle 1:1.

4.1.2.3. Le remontage d'anciennes expositions

Un parti pris assez récent des architectes de retour au passé se matérialise aujourd'hui jusque dans les expositions, que l'on a vu être répétées et ré-exposées des années après leur première mise en place.¹⁴⁴ *Le Plan Alpha* fait partie de ces expositions : il s'agit d'un plan moderniste imaginé pour la ville de Bruxelles, dont on sait qu'il a été exposé partiellement, bien qu'on ne sache pas à quel point, aux Beaux-Arts de Bruxelles. En 2024, à l'occasion des Journées du Patrimoine, consacrées

¹⁴² ALOFSIN Anthony, « Architectural Exhibitions : Virtually There », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.66, n°3, 2007, p.293. Traduction de l'auteur.

¹⁴³ HALE Jonathan et SCHNÄDELBACH Holger, « Moving City. Curating architecture on site », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *op. cit.*, p.52-55.

¹⁴⁴ LENDING Mari, « Circulation », dans ARRHENIUS Thordis *et al.* (éd.), *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2014, p.167.

au modernisme, ces plans ont été repêchés et exposés à nouveau dans les locaux du centre d'expertise en urbanisme Perspective.¹⁴⁵



Exposition *Le Plan Alpha*, Bruxelles, Perspective, 2024, photographie personnelle.

Ce type d'accrochage prend place dans ce contexte de forte auto-réflexivité abordé en introduction, mentionné par Pierre Chabard et qui peut être désigné comme méta-expositionnel : les anciennes expositions d'architecture continuent d'intéresser, en tant que reflets d'une pratique qui peut, aujourd'hui, se targuer d'être historique. Cela se retrouve, par exemple, dans l'exposition *Hans Hollein transFORMS* du centre Pompidou, qui faisait la part belle au rôle de cet architecte et artiste conceptuel dans diverses expositions d'architecture. En effet, l'exposition recréait les pavillons autrichiens imaginés par Hollein dans le cadre de la Biennale de Venise de 1972 ; et référençait son design pour une façade de la *Strada Novissima*, une installation construite pour la première Biennale d'architecture de Venise en 1980. Cette édition de la Biennale a fait école, et est aujourd'hui fréquemment citée comme une étape importante de la formalisation du mouvement

¹⁴⁵ Entretien de l'auteur avec LELOUTRE Géry, par visioconférence, le 18 novembre 2024. Voir annexe 2.

post-moderniste en architecture.¹⁴⁶ La référence à ces événements dans l'exposition du centre Pompidou montre la valeur qui est accordée aujourd'hui à quelques expositions d'architecture ayant fait école ; ainsi que cette tendance à l'auto-réflexivité, voire à l'auto-référentialité.

4.1.2.4. La métonymie expositive

Une manière fréquente de rappeler le thème de l'architecture est d'ajouter des cimaises, piédestaux ou d'autres aménagements, conçus pour rappeler les formes des bâtiments, ou d'autres éléments d'architecture décrits dans l'exposition. On peut considérer ce type d'expographie comme des « métonymies expositives ». Alexandre Gady participe de cette tendance quand il propose, pour représenter l'architecture, des scénographies qui « [évitent] la discrétion et [usent] d'artifices permettant de suggérer un espace qui participe pleinement à la démonstration générale.¹⁴⁷ »

Par exemple, l'exposition *Louis Bosny. Pour une architecture sobre et créative*, à la Cité Miroir à Liège, se tenait dans un bâtiment éphémère en carton, dont les volumes tendaient à rappeler une maison d'habitation. Au sol, des lignes et des notations figuraient un plan sur lequel les visiteurs se tenaient. L'impression générale s'apparentait à la visite d'une maquette architecturale, agrandie pour être à taille humaine.

¹⁴⁶ DADOUR Stéphanie et SZACKA Léa-Catherine, « L'exposition comme vecteur de changement de paradigme : les cas de la Biennale d'architecture de Venise (1980) et de l'exposition 'House Rules' (1994) », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.40-41.

¹⁴⁷ GADY Alexandre, *op. cit.*, p.125.



Exposition Louis Bosny. Pour une architecture sobre et créative, vue extérieure et intérieure, Liège, Cité Miroir, 2024, photographie personnelle.

L'exposition *39-99. Inventaire du patrimoine architectural bruxellois* procédait d'un dispositif similaire, bien que moins immersif : les plots disposés autour des photographies de bâtiments, sur lesquels étaient inscrits les textes de l'exposition, étaient en béton. L'utilisation de ce matériau rappelait le style moderniste auquel appartenait une bonne partie des constructions qui figuraient au programme de l'exposition.

4.1.3. Les objets de l'exposition

4.1.3.1. Artéfacts architecturaux

Ce que je nomme « artéfacts architecturaux », dans ce travail, ce sont tous les objets nécessaires à la mise en œuvre d'un projet architectural, et produits pour lui : plans, dessins, maquettes, prototypes et autres. Plusieurs auteurs, dont Felicity D. Scott, utilisent le terme « d'architecture de papier »

pour désigner ces maquettes et dessins, conçus uniquement pour et sur le papier.¹⁴⁸ Dû à l'impossibilité (contestable, comme nous l'avons vu ci-haut) d'exposer l'architecture, les expositions d'architecture et d'urbanisme doivent utiliser des « images facilitant les actes de reconstruction mentale d'un original présumé », selon l'expression de Gigliotti et Bassoli.¹⁴⁹ Cela fait écho aux dires de Mies van der Rohe lors d'une série de conférences pour la planification d'une exposition d'architecture, durant laquelle il devait souvent s'opposer à l'utilisation de matériel non-visuel : « On peut écrire ça, mais on ne peut pas le montrer.¹⁵⁰ » La maquette est souvent considérée comme la plus accessible de ces images, mais les dessins et les plans rentrent aussi dans cette catégorie.

Grâce à ces objets, les visiteurs peuvent mentalement reconstruire une image du bâtiment. Ils présentent toutefois certaines difficultés de compréhension, et demandent aux visiteurs de faire preuve d'abstraction, pour passer d'une maquette blanche à une représentation mentale colorée, avec des fenêtres et des portes ; ou d'une vue en coupe à une vue en trois dimensions.

Cependant, la prolifération de ces expositions a participé à une nouvelle conception des artefacts architecturaux comme des œuvres en soi, avec un important potentiel esthétique et communicatif. Surtout dans les deux dernières décennies, certains sont devenus des objets destinés à être montrés pour eux-mêmes, un tournant qualifié « d'exhibitionnisme¹⁵¹ ». Cette notion d'exhibitionnisme

¹⁴⁸ SCOTT Felicity D., « Out of Place : Arata Isozaki's *Electric Labyrinth*, 1968 », dans ARRHENIUS Thordis *et al.* (éd.), *op. cit.*, p.36.

¹⁴⁹ GIGLIOTTI Roberto et BASSOLI Nina, « Displaying Displays. Contemporary Architecture Exhibitions and their Production of Images », *op. cit.*, p.262.

¹⁵⁰ MIES VAN DER ROHE Ludwig, cité dans COLMAN Scott, « Promoting the New City : Ludwig Hilberseimer at the Art Institute of Chicago, 1944 », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.115. Traduction de l'auteur.

¹⁵¹ Par exemple, dans DI CARLO Tina, « Exhibitionism as Inquiry ? », dans *OASE*, n°88, 2012, p.38-42 ; ou encore dans STEIERHOFFER Eszter, « The exhibitionary complex of architecture », dans *OASE*, n°88, 2012, p.5-11.

implique que les expositions sont, en elles-mêmes, des réalisations architecturales, et de vraies pratiques disciplinaires en même temps que des œuvres d'art.¹⁵²

Ce tournant coïnciderait avec le retour aux inspirations historiques des architectes post-modernistes ; et avec la réalisation que si ces artéfacts architecturaux peuvent être considérés comme des œuvres d'art, il peuvent aussi être commercialisés en tant que tels.¹⁵³ Cependant, certains auteurs considèrent que ce retour à l'architecture de papier signerait un retour à l'exposition des artéfacts d'architecture en tant qu'œuvres d'art en soi, et donc un effacement des prises de position et des engagements sociopolitiques et technologiques des expositions d'architecture.¹⁵⁴

Selon Jennifer Carter, si l'exposition d'artéfacts architecturaux, tels que des dessins, des plans ou des photographies, participe à évoquer une architecture qui n'est pas là, ces derniers sont plutôt choisis pour leur capacité à représenter des facettes interconnectées de l'architecture elle-même. Ainsi, bien qu'ils aient certaines capacités mimétiques de l'architecture, le public y retrouve principalement la représentation de certains éléments de l'architecture, comme l'échelle, le site, les textures, les formes ou les détails. Ainsi, ces artéfacts reposent sur des modes d'interaction cognitifs permettant au public de se représenter l'architecture, mais en négligeant sa qualité majeure : la capacité de l'architecture à transformer des environnements en expériences architecturales.¹⁵⁵

4.1.3.2. Matériel produit pour l'exposition

Afin que la compréhension du matériel d'exposition ne soit pas excédemment complexe, il est recommandé de ne pas se baser que sur des outils professionnels, mais aussi sur des visuels adaptés

¹⁵² DI CARLO Tina, « Exhibitionism as Inquiry ? », dans *OASE*, n°88, 2012, p.39-40.

¹⁵³ SCOTT Felicity D., « Out of Place : Arata Isozaki's *Electric Labyrinth*, 1968 », dans ARRHENIUS Thordis *et al.* (éd.), *op. cit.*, p.36.

¹⁵⁴ Felicity D. Scott cite Goldberg, Huxtable, Sorkin et Foster comme des auteurs ayant critiqué cet aspect de l'architecture de papier, dans « Out of Place : Arata Isozaki's *Electric Labyrinth*, 1968 », dans ARRHENIUS Thordis *et al.* (éd.), *op. cit.*, p.36.

¹⁵⁵ CARTER Jennifer, *op. cit.*, p.28.

à un public non-expert : Georges Teyssot dit que ce serait « comme le musicien qui exposerait sa partition plutôt que de la jouer.¹⁵⁶ » Pour cette raison, beaucoup d'expositions d'urbanisme incluent du matériel spécialement conçu pour l'exposition : des cartes, des dessins, des maquettes ou autres. Les photographies sont un exemple d'expôts généralement destinés à la communication avec un public non-expert. En effet, elles sont rarement utilisées entre professionnels de l'architecture, mais font partie intégrante des expositions d'architecture, appréciées pour leurs qualités esthétiques autant que leur faculté à représenter un lieu tel qu'il serait perçu en réalité.¹⁵⁷ Par ailleurs, les photographies peuvent être considérées comme des « preuves d'authenticité », attestant de vues de la ville, parfois révolues.¹⁵⁸ De plus, elles ont l'avantage d'offrir des vues « à taille humaine » des projets urbains qu'elles dépeignent. On considère donc souvent qu'elles permettent de représenter des quartiers en plaçant une emphase sur ses habitants et leur vie quotidienne, plutôt que sur les simples constructions.¹⁵⁹ C'est le cas de Géry Leloutre :

« Pour l'expo Contrats de Quartier [...], on a beaucoup travaillé avec la photo. Comme c'était un bilan de trente ans de Contrats de Quartier, on a un photographe [qui] a fait un travail systématique de reportage photo de tout ce dont on parle. Donc trente ans après, c'est-à-dire, au lieu de montrer des photos d'architectures au moment où elles sont inaugurées, elles sont parfois montrées avec la crasse qu'il y a dessus. Mais il a systématiquement fait ce travail de mise en illustration de ce qui est dit dans le reste, dans les documents plus traditionnels d'urbanisme : le plan et le texte.¹⁶⁰ »

¹⁵⁶ TEYSSOT Georges, cité dans LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.90.

¹⁵⁷ LABERGE Marie Élisabeth, « Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité », *op. cit.*, p.48.

¹⁵⁸ NAVARRO Nicolas, « Le patrimoine par l'image : socio-sémiotique des centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », dans *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques* [en ligne], n°36, 2019, disponible sur <https://orbi.uliege.be/handle/2268/301002>, consulté le 15 mai 2025.

¹⁵⁹ ZAUGG Maxime, « Talking Urban Scale Models : Les Halles Redevelopment Project in Paris and its Public Exhibitions (1968-1982) », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°45, 2023, p.59.

¹⁶⁰ Entretien de l'auteur avec LELOUTRE Géry, par visioconférence, le 18 novembre 2024. Voir annexe 2.

Il arrive aussi parfois que des photographies professionnelles d'un lieu soient commandées à l'occasion d'une exposition, parfois à des photographes renommés, augmentant la visibilité de l'exposition et brouillant les pistes entre simple exposition d'urbanisme et exposition de photographies à visée artistique. Par exemple, l'exposition *Louis Bosny. Pour une architecture sobre et créative* montrait des photographies du duo Robinayef, en marge de l'exposition principale. Ces prises de vue montraient l'état des constructions de Louis Bosny, et surtout leurs habitants actuels.

Les photographies sont toutefois loin d'être les seuls objets créés spécialement pour les expositions d'architecture. Des dessins, des plans, des maquettes, des films et animations en trois dimensions : tout cela peut être produit pour expliciter le contenu d'une exposition considérée comme trop difficile à comprendre ou trop aride. Cela peut participer à créer une certaine confusion pour le public de ces expositions, née de l'ambiguïté entre le « vrai objet », l'artéfact architectural véritablement utilisé lors du projet, et l'objet de substitution, simple support visuel.

4.1.3.3. Les maquettes

Les maquettes ont un statut particulier, entre artéfacts architecturaux et matériel prévu pour l'exposition. En effet, même lorsqu'elles sont fabriquées par un bureau d'urbanisme plutôt que par des concepteurs d'expositions, elles servent toujours de moyen de visualisation, pour un client, un service de planification, etc. Pour cette raison, les maquettes sont un des dispositifs les plus communs dans les expositions d'urbanisme, car elles sont globalement acceptées comme plus accessibles au grand public que les dessins, permettant une grande lisibilité : Daniel Jacobi les appelle des « outil[s] synoptique[s] très puissant[s] », offrant aux visiteurs une vue d'ensemble sur

des monuments, parfois difficiles à percevoir dans leur entièreté ; tout en amenant une dimension spectaculaire dans l'exposition.¹⁶¹

Il est vrai que les maquettes permettent de sortir des projections géométriques ou des vues perspectives, parfois difficiles à percevoir en trois dimensions, en simulant une circulation et une relation entre intérieur et extérieur. Elles jouent sur des codes dont le public est familier, comme ceux des jouets : elles maintiennent un élément presque ludique. Par ailleurs, les écrans étant de plus en plus présents dans les expositions, les maquettes permettent de garder un côté tactile. Cependant, l'objectivité perçue qu'elles offrent est en réalité illusoire, selon Jean-Louis Cohen.¹⁶²

Il peut toutefois toujours exister une ambiguïté entre les maquettes créées spécialement pour une exposition, des dispositifs visuels réalisés *a posteriori* et destinés à un public non-expert ; et les maquettes de travail des architectes ou urbanistes, contemporaines du procédé de création.¹⁶³ Si des procédés de distinction visuelle ou des indications sur les cartels peuvent être utilisés pour clarifier cela, ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, si de nombreuses maquettes sont exposées à la galerie d'architecture contemporaine de la Cité d'architecture et du patrimoine, il n'est pas aisé de savoir que la plupart ont été créées pour l'exposition.

¹⁶¹ JACOBI Daniel, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », dans *La Lettre de l'OCIM*, n°123, 2009, p.20-21.

¹⁶² COHEN Jean-Louis, « Models and the Exhibition of Architecture », dans FEIREISS Kristin (éd.), *The Art of Architecture Exhibitions*, *op. cit.*, p.25-31.

¹⁶³ RYAN Zoë, « Shaping Positions », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *op. cit.*, p.61.

Prenons l'exemple de la maquette de l'immeuble *La Clarté* de Le Corbusier. Le cartel nous dit :

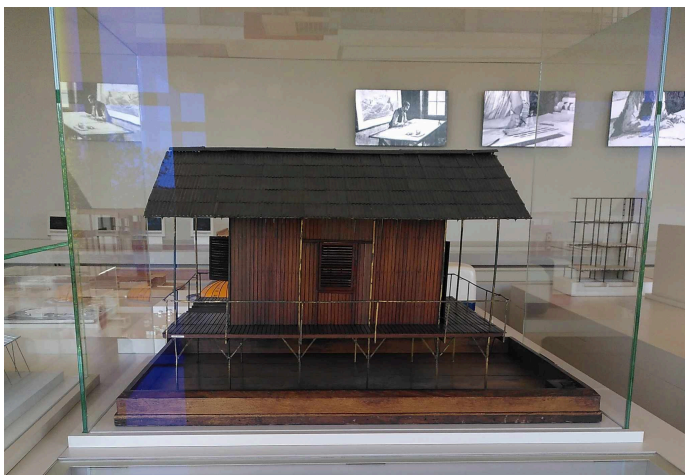


« GENÈVE (Suisse)
Immeuble la Clarté, 1930-1932
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, dit)
(1887-1965), architecte

Maquette d'une coupe partielle de l'immeuble
1989 — Échelle : 1/25
Acier, plexiglas, bois
Bruno Fortier, concepteur
Claude Robert, maquettiste
CAPA/MMF — MAQ.00133 »

Photographie personnelle.

Tandis que le cartel de la maquette d'une maison démontable en fer pour colonies indique :



« Maison démontable en fer pour colonies
→ Vers 1889
Moreau frères, entrepreneurs

Maquette
Vers 1889 — Échelle : 1/10
Bois, laiton, tôle de fer
Moreau frères, entrepreneurs
Dépôt du Musée des arts et métiers,
Cnam, Paris
12002-0001 »

Photographie personnelle.

Dans les deux cas, les cartels identifient en premier lieu le projet architectural dont il est question, puis la maquette en elle-même. On peut se baser sur les dates pour comprendre que seule la seconde est contemporaine, et a probablement été utilisée dans un objectif commercial. Aucune mention n'identifie ostensiblement la première maquette comme une création plus tardive.

Quant aux maquettes urbaines, dont l'utilisation n'a fait que grandir à partir du XXe siècle, elles sont depuis longtemps considérées comme de bons moyens de visualisation des villes, par l'interactivité et la tangibilité qu'elles proposent.¹⁶⁴ Nous avons mentionné, plus haut, les maquettes interactives produites pour les centres d'interprétation comme les CIAP, ainsi que pour les musées de ville. Il est plus évident, lorsqu'un visiteur se retrouve face à ce type de maquette, qu'elle a été produite *a posteriori* pour l'exposition.

4.1.3.4. Film, vidéo, animation, modélisation en trois dimensions

L'utilisation de la vidéo, de l'animation ainsi que de la modélisation en trois dimensions permet au public d'appréhender l'échelle des bâtiments, ce qui est indispensable pour qu'il puisse imaginer l'expérience d'une visite réelle.¹⁶⁵ Par ailleurs, l'avènement du numérique dans la conception architecturale a été suivi de près, sans grande surprise, par l'utilisation du numérique dans les expositions d'architecture.¹⁶⁶ Ainsi, les visiteurs peuvent observer les véritables outils utilisés par les architectes d'aujourd'hui. Ces objets ont cependant un statut particulier dans l'exposition d'architecture : ils auraient fait perdre aux représentations plus traditionnelles, telles que les dessins, leur valeur d'authenticité.¹⁶⁷

La dernière salle de l'exposition *Soft Power. Faire la ville à Bruxelles* comportait trois films, projetés en grand format sur trois des murs de la pièce. Ces films avaient été tournés dans les lieux des projets d'aménagement urbain décrits au long de l'exposition. Généralement tournés en plans fixes, et accompagnés de sons réels, ils montraient la vie quotidienne qui se développe dans les

¹⁶⁴ ZAUGG Maxime, *op. cit.*, p.53.

¹⁶⁵ LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.91-92.

¹⁶⁶ TEXIER Simon, *L'architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Gallimard, 2009, p.55.

¹⁶⁷ PELLETIER Louise et CONTESSE Audrey, *Exposer l'architecture : une pratique spatiale*, *op. cit.*.

espaces urbains une fois les travaux terminés. On retrouve dans ces films la préoccupation abordée dans le point sur la photographie : représenter des lieux vivants, investis par les habitants.



Films projetés dans l'exposition Soft Power: Faire la ville à Bruxelles, Bâle, Musée Suisse d'Architecture, 2024, photographie personnelle.

L'objectif n'était pas le même dans l'exposition *Le Plan Alpha*, où le choix de montrer un film avait aussi été fait. Dans cette dernière, l'écran était de taille standard, le son était coupé, et le film montré était une archive montrant l'évolution de Bruxelles à l'époque de la création du plan Alpha.¹⁶⁸ Là, l'effet était bien plus illustratif qu'immersif.

4.1.3.5. Fragments et moulages architecturaux

Cette stratégie s'apparente à celle, proposée par Laberge, de la synecdoque : l'utilisation d'un fragment ou d'un moulage pour signifier le bâtiment entier. Une fois rassemblés par périodes, cultures ou styles, ils peuvent représenter la production architecturale entière de cette catégorie.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Entretien de l'auteur avec LELOUTRE Géry, par visioconférence, le 18 novembre 2024. Voir annexe 2.

¹⁶⁹ LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.87.

Ces fragments architecturaux, selon Martino Stierli, posent des défis intéressants lorsqu'ils sont exposés. En effet, s'ils ne sont pas assez iconiques pour être immédiatement reconnaissables comme des « transplants » à travers l'espace et le temps (comme le serait, par exemple, l'arc d'entrée du métro parisien de Guimard acquis par le MoMA), il s'agit de s'assurer que les visiteurs comprennent que ce qui leur est montré n'est ni une sculpture, ni un morceau de l'architecture du musée, mais bien un fragment d'architecture transféré dans le lieu d'exposition.¹⁷⁰

La galerie d'architecture contemporaine de la Cité d'architecture et du patrimoine comporte un certain nombre de fragments architecturaux, comme un morceau de l'ossature en béton de l'ancien bâtiment administratif d'Air France à Orly. Il apparaît cependant que cette option est plus souvent utilisée dans des lieux dédiés au patrimoine qu'à de nouveaux projets : bien sûr, les fragments sont plutôt disponibles lorsque le bâtiment a été détruit ou rénové que lorsqu'il est flambant neuf.

Quant aux moulages, s'ils peuvent tout aussi aisément être réalisés sur des bâtiments anciens que récents, ils le sont plus rarement sur ces derniers. Cela est probablement dû, d'une part, à l'absence d'une richesse ornementative ou d'un statut de patrimoine en péril dans les bâtiments récents, qui justifieraient le moulage ; d'autre part, au fait que les moulages sont quelque peu passés de mode. Ainsi, si la Cité de l'architecture et du patrimoine est célèbre pour sa collection de moulages, la plupart de ceux-ci ont été réalisés au cours du XIXe siècle, et sont devenus, en quelque sorte, des objets patrimoniaux en soi. De plus, la galerie des moulages est uniquement consacrée à des réalisations architecturales médiévales et des Temps modernes ; la galerie d'architecture contemporaine n'en comporte pas.

4.1.3.6. Modèles à échelle 1:1 et architectures transposées

Le modèle à échelle 1:1 est également un dispositif populaire, comme le justifie Wilfried Kuehn :

¹⁷⁰ STIERLI Martino, « The exhibition as research », dans GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *op. cit.*, p.164-166.

« Il faut faire l'expérience directe de l'espace. Étant invisible et intouchable en soi, un espace requiert une perception-construction en 1:1 à travers une implication subjective.¹⁷¹ »

Son développement est à relier avec celui des expositions universelles ainsi qu'un nombre croissant de biennales, durant la première moitié du XXe siècle, ces dernières ayant popularisé la réalisation de pavillons qui constituaient une forme d'exposition d'architecture à l'échelle 1:1.¹⁷²

L'intérêt de ces dispositifs est évident : ils permettent la relation la plus vraie, la plus directe à l'espace. Un exemple serait le temple de Pergame, entièrement transposé dans le musée de Pergame berlinois, mais les modèles en 1:1 ne se limitent pas aux bâtiments transportés dans leur intégralité.¹⁷³

On peut aussi retrouver le cas d'une accumulation de fragments architecturaux véritables et à taille réelle, ce que Hale et Schnädelbach appellent l'approche *salvage yard*, qui créerait une relation à l'espace réel d'autant plus forte.¹⁷⁴ La galerie des moulages de la Cité de l'architecture et du patrimoine, par exemple, participe de ce modèle.

On peut rapprocher cette approche à la muséographie analogique, telle qu'elle est définie par Raymond Montpetit :

« La muséographie analogique est un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit.¹⁷⁵ »

¹⁷¹ KUEHN Wilfried, « 1:1 », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces : new means of architecture presentation through exhibitions*, op. cit., p.73. Traduction de l'auteur.

¹⁷² FAJWLEWICZ Jimmy, op. cit., p.22.

¹⁷³ *Idem*, p.73-88.

¹⁷⁴ HALE Jonathan et SCHNÄDELBACH Holger, « Moving City. Curating architecture on site », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), op. cit., p.51.

¹⁷⁵ MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Culture et musées*, n°9, 1996, p.58.

Cependant, même dans ce cas, la séparation du bâtiment de son contexte originel modifie *de facto* l'expérience de visite. Une certaine réticence se fait parfois ressentir dans le transport de fragments architecturaux de grande taille, perçu comme un déracinement, alors que tout bâtiment est intimement lié au sol et au paysage qui l'accueillent.¹⁷⁶ Rappelons l'exemple cité par Laberge de l'unité d'habitation de la Cité radieuse de Marseille, reproduite à l'identique dans la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris, mais qui ne permet pas aux visiteurs de faire l'expérience de l'implantation ou de l'orientation du bâtiment.

De plus, Laberge pointe du doigt le fait que les visiteurs passent déjà la majeure partie de leur vie dans des bâtiments. S'ils ne sont pas sensibles à l'architecture dans leur vie quotidienne, peut-on imaginer que l'expérience de la visite d'un musée décuplera leur appréciation ? Ainsi, la reproduction à échelle réelle, souvent perçue comme idéale, ne permet pas en réalité de communiquer sur tous les aspects du bâtiment, et nécessite l'accompagnement des visiteurs, par l'offre d'informations complémentaires.¹⁷⁷

Un autre cas de figure serait la muséalisation d'un espace architectural, à l'endroit-même où il a été construit. Des châteaux médiévaux aux villas modernistes, ces espaces sont recontextualisés comme muséaux par leur mise à disposition au public, et les aménagements à destination de celui-ci (billetterie, panneaux, audioguides, etc). Il est plus difficile d'envisager la muséalisation d'un espace urbain, mais ce n'est pas impossible. Par exemple, la Cité Musée Tony Garnier de Lyon, anciennement le Musée urbain Tony Garnier, a tenté ce pari.

Il s'agit d'un ensemble d'immeubles, du nom de « cité des États-Unis », conçu par l'architecte Tony Garnier dans les années 1930. En 1992, grâce à la mobilisation des habitants face à la menace de la destruction de leurs immeubles, devenus vétustes, la cité a été réhabilitée et ornée de grandes peintures murales dépeignant le travail de Garnier. Le musée, né de cette initiative, se compose

¹⁷⁶ RIPOLI David, « Architectures sans fondations. Éléments d'histoire sur le musée des fragments », dans *Faces*, n°53, 2003, p.12-17.

¹⁷⁷ LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.85-86.

aujourd'hui d'un espace d'exposition, d'un appartement-témoin des années 1930, et d'un parcours à ciel ouvert, qui inclut la visite des immeubles et de leurs cours, ainsi que ces peintures monumentales.¹⁷⁸

Plus proche de nous, considérons le musée des Égouts de Bruxelles. Ce dernier comporte un espace souterrain, relié aux égouts de la ville, dans lequel les visiteurs peuvent faire l'expérience de circuler dans un véritable tunnel d'égout. On peut considérer cet espace comme un élément d'urbanisme muséalisé.

4.1.3.7. Installations architecturales

Enfin, il a été dit que les expositions d'architecture, en tant que présentations d'une notion particulière d'espace, peuvent fonctionner en intégrant directement le sujet dans l'espace de l'exposition elle-même, par la création d'environnements à grande échelle.¹⁷⁹ Ou selon la formule de Roberto Gigliotti : « L'exposition d'architecture, c'est un espace qui montre un espace.¹⁸⁰ » Ce type de dispositif est généralement appelé « installation architecturale ». Fleur Watson, elle, nomme ce processus le *design as exhibit* : sa séparation de l'environnement urbain, par son placement dans une institution muséale, en fait un espace de réflexion sur l'architecture et ses processus de création.¹⁸¹

Les installations architecturales ne sont toutefois pas aisées à circonscrire, et les avis des auteurs divergent. Florian Kossak, contrairement à Watson, ne considère pas que ce soit le placement en un

¹⁷⁸ *La Cité Musée Tony Garnier*, disponible sur le site de la Cité Musée Tony Garnier, <https://cm-tonygarnier.org/la-cite-musee>, consulté le 15 mai 2025.

¹⁷⁹ RASHID Hani, « Installing Space », dans FEIREISS Kristin (éd.), *op. cit.*, p.34.

¹⁸⁰ GIGLIOTTI Roberto, « The Space of the Exhibition as a Field of Action », dans GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces : new means of architecture presentation through exhibitions*, *op. cit.*, p.25. Traduction de l'auteur.

¹⁸¹ WATSON Fleur, *The New Curator. Exhibiting Architecture and Design*, Londres et New York, Routledge, 2021, p.34.

lieu muséal qui fasse d'une structure une installation architecturale, mais bien le fait qu'elle transforme et soit définie par l'espace dans lequel elle se trouve, qu'il soit extérieur ou intérieur.¹⁸²

L'installation architecturale peut rappeler, conceptuellement, l'installation artistique ; et plus concrètement, l'architecture. Cependant, Louise Pelletier distingue ces notions de la manière suivante :

« L'installation architecturale se distingue toutefois de l'œuvre d'art par la dimension programmatique de sa structure, et de l'œuvre strictement architecturale par le caractère transitoire de sa construction. Contrairement à l'œuvre d'art, qui a une valeur en soi, l'installation architecturale a une valeur d'illustration, qui permet de communiquer un concept spatial ou programmatique à travers l'expérience d'une construction temporaire.¹⁸³ »

Pour résumer toutes ces contributions, je dirais que l'installation architecturale se définit par sa valeur programmatique, qui participe à modifier l'expérience de visite d'un lieu-dit, et par l'intentionnalité de son auteur, qui se veut généralement innovante, participant à élargir les possibilités de l'architecture en tant qu'art et en tant que pratique. Le contexte muséal, par le processus de muséalisation qu'il fait subir aux objets qu'il contient, peut participer à rendre ce programme plus évident pour les visiteurs, mais il n'est pas strictement nécessaire. Par ailleurs, lorsque je parle d'installation architecturale, je me réfère à des installations qui s'exposent elles-mêmes, et ne servent pas uniquement d'enveloppes à une exposition. De cette manière, je ne considérerais pas l'exposition *Louis Bosny. Pour une architecture sobre et créative*, malgré son expographie quelque peu conceptuelle, comme une installation architecturale, puisqu'elle sert de « contenant » à une exposition.

¹⁸² KOSSAK Florian, « Exhibiting architecture : the exhibition as laboratory for emerging architecture », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *op. cit.*, p.120.

¹⁸³ PELLETIER Louise, « L'exposition d'architecture en mutation. Le cas du Centre Canadien d'Architecture », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.53.

Dans tous les cas, ces installations fonctionnent mieux quand elles sont pensées par des architectes avec une signature forte, dont le style est reconnaissable, selon Laberge.¹⁸⁴ Ces dispositifs sont souvent mis en place temporairement, pour des événements tels que la biennale d'architecture de Venise. D'ailleurs, la biennale d'architecture étant souvent associée à son équivalent artistique, on perçoit l'amalgame qui peut être fait entre les installations architecturales et les installations artistiques, les bâtiments présentés étant dès lors perçus comme des œuvres d'art. De cette manière, ces installations tendent à icôner les bâtiments ainsi que les architectes, alors que l'expression artistique n'est qu'une des facettes de l'architecture.¹⁸⁵

4.2. Vers l'exposition d'urbanisme

On constate donc que tous ces dispositifs, fréquemment cités dans la littérature sur les expositions d'architecture, peuvent se retrouver dans des expositions d'urbanisme. Ainsi, les rapprochements sont nombreux entre ces deux types d'expositions. Cependant, outre leur sujet, quelques différences sont à noter. Tout d'abord, les expositions d'urbanisme fonctionnent souvent comme des outils de *branding* pour les villes, de communication sur les projets urbains et de *public engagement*¹⁸⁶ ; ou bien, elles peuvent être intégrées à d'autres événements, comme des conférences ou des publications.¹⁸⁷ À ce titre, elles partagent de nombreux points communs, au niveau de leurs objectifs et de leurs contenus. Certains expôts et médiums de visualisation sont ainsi typiques du genre.¹⁸⁸

¹⁸⁴ LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.92-93.

¹⁸⁵ *Idem*, p.94.

¹⁸⁶ LU Xi et LANGE Eckart, « Examining the effectiveness of urban planning exhibitions in planning communication : A contextual model of learning », dans *Cities* [en ligne], vol.147, 2024, disponible sur <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275124000441?via%3Dihub>, consulté le 9 avril 2024, p.2.

¹⁸⁷ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.4.

¹⁸⁸ LU Xi et LANGE Eckart, *op. cit.*, p.2.

En effet, les modes et formes de l'exposition d'urbanisme ont beaucoup évolué en plus d'un siècle d'histoire, mais, traditionnellement, elle tend à se composer d'un collage d'éléments tels que des plans, des cartes, des photographies, des maquettes et, plus récemment, des films — éléments cités comme typiques des expositions d'architecture — auxquels se rajoutent des graphiques, des statistiques, des dioramas.¹⁸⁹ Ces derniers sont plus rares dans les expositions strictement architecturales, et sont à relier à une visée plus « immersive », englobante, visant à reproduire l'expérience d'une visite de ville ; tandis que les graphiques et statistiques reflètent la proximité de l'urbanisme avec des domaines sociaux, tels que la démographie et la sociologie.

Dès leur origine, des questions se sont posées sur la faisabilité de la monstration de l'urbanisme sous forme d'exposition. Par exemple, les organisateurs de la *Saint Louis World Fair* de 1904 se sont interrogé sur la manière de concevoir leur exposition. Fallait-il créer un véritable quartier fonctionnel, dans lequel les visiteurs pourraient déambuler ; ou bien rendre l'exposition plus explicite par la présence de textes et d'autres éléments de médiation ? Certains considéraient que l'approche « intégrale » ou immersive manquait de clarté, et n'avait pas bien fonctionné à l'Exposition universelle de Paris de 1900, où les aménagements urbains novateurs avaient été difficiles à déceler pour le public.¹⁹⁰

D'autres valorisaient cette approche immersive, en créant des *live exhibitions*, telles que la *Live Architecture Exhibition* de Lansbury en 1951, intégrée au grand événement *Festival of Britain*. L'architecte Franck Gibbert, à cette occasion, a souhaité créer un véritable quartier permettant la déambulation des visiteurs, selon lui « la seule manière satisfaisante d'expliquer l'urbanisme. » D'un autre côté, ces expositions demandent des moyens financiers colossaux et une logistique complexe pour être mises sur pied. De plus, les organisateurs de la *Live Architecture Exhibition* ont

¹⁸⁹ FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.4.

¹⁹⁰ MELLER Helen, « Imagining the Futures of Cities through Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.39.

tout de même ressenti le besoin de lui ajouter un pavillon d'urbanisme qui livrait des informations de manière plus traditionnelle, avec des panneaux et des textes.¹⁹¹

Ces questions, que l'on peut relier aux réflexions sur l'expérience haptique de l'architecture citées plus haut, poursuivent les créateurs d'expositions d'urbanisme encore aujourd'hui : quels éléments seraient mieux compris par les visiteurs en en faisant l'expérience de manière directe, c'est-à-dire par déambulation dans la ville, plutôt que par des explications textuelles ? La représentation visuelle de faits urbains suffit-elle à les résumer ? La question de la représentation de la ville continue d'occuper les curateurs et les théoriciens du secteur. Abordant les festivals d'architecture et autres événements éphémères consacrés à cette discipline, Joel Robinson a dit :

« Il n'y a pas qu'une seule manière de montrer la ville à l'examen public. [...] Cela se fait évidemment par les apparatus conventionnels des maquettes, dessins, storyboards, et rendus ; mais aussi de façon plus expérimentale, à travers des installations multi-médias, des vidéos ou des jeux interactifs, des environnements, et des happenings.¹⁹² »

Il apparaît donc que, pour Robinson, lorsque la ville s'expose, elle ne peut le faire que par des artéfacts la représentant, mais qui doivent reproduire, pour les visiteurs, l'expérience de la visite d'une ville dans un lieu déterminé.

Comme pour les expositions d'architecture, l'expérience haptique a son importance, mais ne se limite pas à la déambulation en extérieur. Il existe des manières de recréer l'expérience de la ville au sein d'un musée. Le fait de suivre un parcours déterminé, bien sûr, mais aussi, par exemple, l'utilisation de mobilier urbain au sein de l'exposition. On voit parfois ce type de mobilier être exploité, non seulement comme expôt, mais aussi de manière à être utilisé par le public. De cette façon, l'exposition d'urbanisme devient en quelque sorte « méta » : sa conception s'apparente à de

¹⁹¹ COWAN Susanne, « A Model for the Nation : Exhibiting Post-war Reconstruction at the Festival of Britain 1951 », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.180-184. Traduction de l'auteur.

¹⁹² ROBINSON Joel, *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*, Londres et New York, Routledge, 2023, p.1. Traduction de l'auteur.

l'aménagement urbain, pratiqué en intérieur. Cela était par exemple le cas lors de l'*Urban Places Exhibition* de 2018 à Tokyo. La création d'une plateforme piétonne, complétée par des bancs, des parasols et autres a permis d'induire le passage régulier de piétons qui, auparavant, ne s'appropriaient pas l'espace de l'exposition de cette manière.¹⁹³

La déambulation en extérieur est tout de même fréquemment citée comme essentielle pour appréhender une ville, et par extension, la discipline urbanistique. En allant plus loin dans cette réflexion, Jean Davallon a posé une analogie entre l'exposition et le circuit culturel, c'est-à-dire la promenade en extérieur. Dans les deux cas, les visiteurs suivent un parcours qu'ils choisissent pour en extraire de la signification.¹⁹⁴ Cela peut rappeler le modèle des *city walks*, fréquemment proposés par les musées et autres institutions consacrées à l'architecture : des balades commentées menées en extérieur, devant des bâtiments, à la manière d'une visite de musée. Ceux-ci peuvent être accompagnés d'un guide, comme les « Promenades urbaines » à l'initiative du centre Pompidou,¹⁹⁵ ou menés en auto-suffisance. Par exemple, lors de la pandémie de Covid-19, l'exposition *L'architecture vous veut du bien*¹⁹⁶ a été montée à Namur par l'ICA WB (Institut Culturel d'Architecture Wallonie-Bruxelles). Il s'agissait d'un parcours suggéré, à travers la ville, qu'on pouvait suivre à l'aide d'une carte. Des panneaux explicatifs avaient été appliqués directement sur les bâtiments, dans des vitrines vides.¹⁹⁷

¹⁹³ NAKAJIMA Naoto, « Designing the 2018 Urbanism places exhibition and public planning history », dans *Planning Perspectives*, vol.36, 2021, p.200.

¹⁹⁴ HERBIN Frédéric, « Introduction : L'architecture exposée dans son champ élargi », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.18.

¹⁹⁵ TEXIER Simon, *op. cit.*, p.82-83.

¹⁹⁶ *L'architecture vous veut du bien*, Namur, 2021.

¹⁹⁷ PELLETIER Louise et CONTESSE Audrey, *Exposer l'architecture : une pratique spatiale*, *op. cit.*.



Exposition L'architecture vous veut du bien, Namur, 2021,
disponible sur <https://a-plus.be/fr/larchitecture-vous-veut-du-bien/>, téléchargée le 24 mai 2025.

En résumé, une importante tradition fait de l'immersion dans un environnement urbain le meilleur moyen de comprendre et d'appréhender la ville, avec d'éventuels compléments d'informations : c'est le format, par exemple, des CIAP. Cela ne minimise pas, cependant, l'importance que les informations textuelles peuvent avoir. Certains auteurs considèrent, en effet, que les difficultés de compréhension du public doivent être compensées par des explications sous forme de texte. Ainsi, Laberge rappelle qu'il est important de labelliser tous les expôts, sinon les visiteurs les ignorent ou passent un temps long et frustrant à essayer de les comprendre.¹⁹⁸ En effet, dans l'exposition *Soft Power. Faire la ville à Bruxelles*, les objets accrochés aux murs (principalement des plans et des dessins) ne bénéficiaient pas de cartels : ceux-ci n'étaient présents qu'à côté des objets sur les tables (dont beaucoup de maquettes). Il fallait donc relier les objets aux murs, des représentations plus abstraites d'un projet, à leurs équivalents en maquettes, plus faciles à comprendre et identifier. Il pouvait être difficile d'opérer ce lien entre deux types de représentations.

¹⁹⁸ LABERGE Marie Élisabeth, *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, op. cit., p.205-206.

Cependant, certaines difficultés mentionnées ci-haut pour les expositions d'architecture sont encore démultipliées dans le cadre des expositions d'urbanisme. Rappelons ces difficultés selon Laberge : la multidisciplinarité de l'architecture ; la difficulté à interpréter les artefacts exposés ; et leur mise en exposition, qui les complexifie encore davantage.¹⁹⁹ Cette multidisciplinarité est encore plus forte dans l'urbanisme, dont les frontières avec le champ du social sont brouillées²⁰⁰ ; et par la nature bien plus complexe des projets à représenter, qui implique des artefacts, comme des plans et des maquettes, d'autant plus difficiles à interpréter. Interrogé à ce sujet, Yaron Pesztat, le curateur du département d'architecture moderne du CIVA, a expliqué :

« C'est plus difficile avec l'urbanisme. Parce que l'urbanisme ne permet pas de montrer des images qui sont immédiatement appréhendables par le grand public. Je veux dire, quand vous faites une exposition d'architecture, vous montrez des dessins de maisons, d'un immeuble ; vous montrez une maquette. Voilà, même si ce n'est pas l'objet réel et que c'est sa représentation, c'est néanmoins un objet parlant. Un plan d'urbanisme, ce n'est pas parlant. [...] Dans le cadre de *Jasinski*, on a fait une exposition qui est plutôt, d'ailleurs, une exposition d'urbanisme, mais en montrant de l'architecture, en fait.²⁰¹ »

4.2.1. Deux expositions d'urbanisme comparées : *Stanislas Jasinski* et *Soft Power*

Il est intéressant que Pesztat considère *Stanislas Jasinski. La modernisation de Bruxelles* plutôt comme une exposition d'architecture que d'urbanisme. En effet, elle présentait des artefacts architecturaux « typiques », que sont les plans et les dessins, avec quelques documents d'archive, principalement des revues. L'approche était historiciste, par son sujet : un projet de la première

¹⁹⁹ LABERGE Marie Élisabeth, « Expositions d'architecture. Le travail du visiteur face à la complexité », *op. cit.*, p.45.

²⁰⁰ BRAGHINI Lucie, *Exposer un territoire en devenir : le cas du Pavillon de l'Arsenal et son rôle dans la mise en récit du projet du Grand Paris*, mémoire de master en sciences de l'information et de la communication, Université de la Sorbonne, 2020, p.44.

²⁰¹ Entretien de l'auteur avec PESZTAT Yaron, Bruxelles, CIVA, le 5 novembre 2024. Voir annexe 1.

moitié du XXe siècle, jamais réalisé, ce qui donnait à l'exposition une certaine abstraction. Enfin, l'effet général était assez contemplatif, les dessins d'architecture étant présentés presque comme des œuvres :

« Et donc je trouvais que [...] ce côté cosy, petite pièce fermée, lambrissée, tapissée au sol, [...] contribuait à un effet 'cabinet de curiosité', et marchait bien avec une certaine élégance dans les dessins de Jasinski.²⁰² »

Par opposition, l'exposition *Soft Power: Faire la ville à Bruxelles* peut être considérée plus pleinement comme une exposition d'urbanisme. Tout d'abord, *Soft Power* s'attardait, non seulement sur des projets urbanistiques dans leur matérialité, mais aussi sur les cadres administratifs et légaux qui entourent cette pratique. Ainsi, l'exposition était consacrée au bureau du Bouwmeester Maître Architecte (BMA) de Bruxelles. L'exposition expliquait le fonctionnement de cette institution, et détaillait une série de projets soutenus par le BMA et réalisés à Bruxelles.

Le rôle du BMA était exploré dans la première salle, où étaient exposés un film qui expliquait le rôle du BMA ; une série de photographies représentant des projets ayant reçu un soutien du BMA ; des cartes de Bruxelles, marquant les points où ces projets avaient été réalisés ; des publications consacrés au BMA ; ainsi que des dossiers délivrés ou reçus par le BMA. Ces deux dernières catégories étaient présentées au visiteurs en libre accès : chacun était libre de feuilleter les ouvrages et les dossiers. La méthode de présentation des dossiers, empilés les uns sur les autres, augmentait l'impression, pour les visiteurs, de « farfouiller » dans les affaires du bureau, de manière informelle.

²⁰² *Ibid.*



Présentation des ouvrages et des dossiers du BMA dans l'exposition Soft Power. Faire la ville à Bruxelles, Bâle, Musée Suisse d'Architecture, 2024, photographie personnelle.

Cette exposition participait dès lors d'une tendance actuelle qui, pour représenter autant le processus que le résultat de l'architecture, met en scène les acteurs des projets architecturaux ou urbains que sont les maîtres d'œuvre, mais aussi les maîtres d'ouvrage et les utilisateurs. Cela rappelle les célèbres expositions *Penser tout haut, faire l'architecture*²⁰³ en 2010 et *OMA/Progress*²⁰⁴ en 2011-2012, qui présentaient des bureaux d'architecture « de l'intérieur » : en exposant les objets utilisés quotidiennement par leurs travailleurs, elles présentaient non pas les projets auxquels ces bureaux avaient participé, mais bien les processus créatifs qu'ils faisaient vivre.²⁰⁵

Pour l'urbanisme, cette approche est encore plus intéressante. En effet, comme l'ont précisé Larkham et Lilley dans leur analyse des expositions d'urbanisme en Grande-Bretagne :

²⁰³ *Penser tout haut, faire l'architecture*, UQAM, Montréal, 2010.

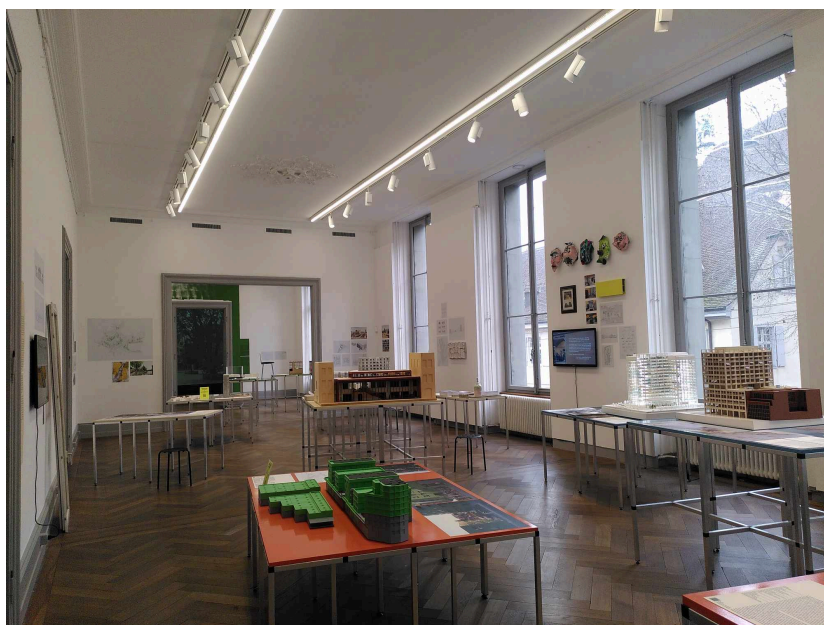
²⁰⁴ *OMA/Progress*, Barbican Gallery, Londres, 2011-2012.

²⁰⁵ LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », *op. cit.*, p.101-103.

« L’urbanisme est un processus social autant que technique. Les enjeux des relations de pouvoir et d’influence sont inhérents dans toute réflexion sur comment des endroits sont formés et re-formés — par qui, pour qui et comment.²⁰⁶ »

En résumé, présenter les acteurs de l’urbanisme et leur rôle au sein de l’exposition permet de représenter cette discipline, non pas comme une extension de l’architecture, mais comme une pratique séparée et pluridisciplinaire consistant à aménager des espaces publics, qui dépend d’une autorité publique.

Ensuite, les salles suivantes étaient consacrées à des projets d’urbanisme auxquels avait participé le BMA. L’approche était actuelle, puisque les projets représentés étaient récents. De plus, le fait de représenter divers projets, chacun avec une explication et quelques artefacts (principalement des dessins, plans et maquettes, mais aussi quelques revues, rapports de projets, fragments architecturaux, échantillons de matériaux et éléments de mobilier), participait à reproduire pour les visiteurs l’impression de déambuler entre divers bâtiments de Bruxelles. La dernière salle, dans laquelle étaient projetés des films montrant la vie quotidienne autour de ces projets, amplifiait encore davantage cette impression d’immersion, qui participe de l’expérience kinésique.



Exposition Soft Power. Faire la ville à Bruxelles, Bâle, Musée Suisse d’Architecture, 2024, photographie personnelle.

²⁰⁶ LARKHAM Peter J. et LILLEY Keith D., « Exhibiting the city : planning ideas and public involvement in wartime and early post-war Britain », dans *Town Planning Review*, n°83 (6), 2012, p.648. Traduction de l’auteur.

4.2.2. Typologies des expositions d'urbanisme

Cela nous amène à la typologie des expositions d'urbanisme, établie grâce au tableau présenté en annexe de ce travail. Il va sans dire que ce tableau n'a pas une visée exhaustive, mais représente plutôt mon expérience de diverses expositions d'architecture et/ou d'urbanisme récentes. Les données en résultant ne sont dès lors que des indications de grandes tendances, et devraient être comparées à la lumière d'autres expositions de ce genre. Cependant, ces données m'auront permis de catégoriser ces quelques expositions.

Les quatre types d'expositions qui ressortent du tableau sont les suivants : artistique, de société, historique et disciplinaire, avec une claire majorité d'expositions appartenant à l'une de ces deux dernières catégories. Ce résultat reflète la typologie établie par Léa-Catherine Szacka, qui distingue les expositions qui s'attachent à un projet urbanistique en particulier (visée généralement historique) de celles qui tentent d'explicitier l'urbanisme en tant que discipline générale (visée disciplinaire). Les objectifs et les défis de ces expositions sont alors bien différents. Selon Szacka, cette seconde catégorie s'est développée pendant l'entre-deux-guerres, lorsque des formes d'expographie plus « illusionnistes », immersives et sensorielles, ont été appliquées à l'urbanisme.²⁰⁷

D'autres éléments ressortent du tableau. Tout d'abord, une même exposition peut appartenir à plusieurs catégories. C'est notamment le cas de *Dutch, More or Less. Contemporary Architecture, Design and Digital Culture* au Nieuwe Instituut, qui peut être considérée à la fois comme historique (elle revient sur une trentaine d'années d'évolution du design aux Pays-Bas) et disciplinaire (elle aborde le champ du design de manière assez complète, en tentant d'expliquer comment cette discipline répond aux problèmes de la société moderne).

Ensuite, les expositions artistiques ne sont pas l'apanage des musées de beaux-arts, mais constituent plutôt une approche de l'exposition encore assez prévalente, autant dans les musées d'urbanisme

²⁰⁷ SZACKA Léa-Catherine, « Quand la ville entre au musée. Les expositions comme média d'analyse, d'invention, d'appréhension et de projection du territoire urbain (Centre Pompidou 1969-1994) », *op. cit.*

que de ville. *Stanislas Jasinski. La modernisation de Bruxelles* porte ainsi les codes de l'exposition de beaux-arts, en présentant le travail de cet architecte comme des œuvres offertes à la contemplation du public. On retrouve aussi une approche artistique dans le parcours permanent du Musée de la ville de Bruxelles, qui laisse une part belle à la production artistique bruxelloise médiévale et moderne. Cela peut s'expliquer par l'approche transversale des musées de ville, qui rassemblent de nombreuses thématiques.

Enfin, et ce sans grande surprise, les expositions composées entièrement ou principalement de reproductions, et non de « vrais objets », sont des expositions non-muséales.

5. Rôle des musées dans des projets d'urbanisme futurs

5.1. Dans la littérature : quels rôles proposés pour les musées d'urbanisme ?

5.1.1. Le rôle social du musée d'urbanisme

La question se pose de savoir si la place accordée à l'urbanisme au musée peut être plus proactive, c'est-à-dire si le musée peut jouer un rôle actif dans des projets d'aménagement futurs. Il est clair, aux débuts de l'exposition d'urbanisme comme décrits plus haut dans ce travail, que l'intention initiale était inscrite dans la société contemporaine. Par exemple, à propos du travail de Patrick Geddes, Freestone, Amati et Robertson ont dit :

« L'exposition geddesienne était les deux — une idée suggérant ce que la ville pouvait être et une machine de traduction et de coordination, un assemblage d'artéfacts, d'idées et de gens qui encourageaient le visiteur à voyager à travers le temps et l'espace pour poursuivre une vision plus informée du présent, et penser de manière créative et critique aux possibilités pour le futur.²⁰⁸ »

D'autres parlent même de s'inspirer de la vision synoptique de Geddes et de l'adapter aux préoccupations contemporaines, telles que le réchauffement climatique, pour créer des expositions en phase avec la société actuelle.²⁰⁹ En effet, les théories de l'époque de Geddes résonnent encore et toujours avec l'actualité, pourtant la littérature sur les initiatives participatives se limite souvent aux notions héritées des années 1960.²¹⁰ Par exemple, pour l'exposition municipale d'Édimbourg en 1892, dont l'Outlook Tower était le pavillon d'accueil, Geddes avait souhaité la création de comités

²⁰⁸ AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, « 'Learning the city' : Patrick Geddes, exhibitions, and communicating planning ideas », dans *Landscape and urban planning*, n°166, 2017, p.103. Traduction de l'auteur.

²⁰⁹ CERRA Joshua F., WELD MULLER Brook et YOUNG Robert F., « A transformative Outlook on the twenty-first century : Patrick Geddes' Outlook Tower revisited », dans *Landscape and Urban Planning*, n°166, 2017, p.90-96.

²¹⁰ LARKHAM Peter J. et LILLEY Keith D., *op. cit.*, p.648.

de spécialistes afin d'organiser des conférences-débats, auxquelles les citoyens pourraient participer, et ainsi prendre part pleinement aux décisions concernant leur ville.²¹¹

Nous avons abordé le point de vue de Duncan Grewcock dans le point concernant les musées de ville, mais il peut être appliqué aux musées d'urbanisme : il serait nécessaire pour ces derniers de s'impliquer activement dans les politiques urbanistiques locales. Trop souvent, les politiques muséales et urbaines sont deux mondes convergents, mais sans conscience de l'intérêt l'un de l'autre. Encourager le dialogue entre ces acteurs pourrait apporter aux musées plus d'engagement dans leur communauté.²¹² Les contributions de plus en plus fréquentes des institutions muséales aux initiatives sociales montrent qu'il est possible d'imaginer une forme d'engagement plus créatif et formalisé des musées dans le secteur urbain. En effet, le tournant social des musées est reflété par les préoccupations qui occupent actuellement l'esprit des urbanistes : les mêmes objectifs d'intégration, de participation et d'action citoyennes animent ces deux groupes d'acteurs depuis quelques décennies.²¹³ Comme l'indique Frédéric Herbin :

« Non seulement elle [l'exposition] découle d'une intention, mais, de plus, elle agit sur les objets qu'elle convoque. Cette seconde partie du mécanisme n'est que plus opérante à mesure que le capital symbolique de l'institution qui lui sert de cadre est important. Aussi, avec la multiplication des lieux consacrés à l'exposition de l'architecture, c'est leur capacité à 'produire' les objets marquants de l'histoire de l'architecture qui va définitivement les inscrire comme d'incontournables acteurs des débats à ce sujet.²¹⁴ »

²¹¹ LE MAIRE Judith, *Lieux, biens, liens communs. Émergence d'une grammaire participative en architecture et urbanisme, 1904-1969*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, p.68.

²¹² GREWCOCK Duncan, « Museums of Cities and Urban Futures : new approaches to urban planning and the opportunities for museums of cities », dans *Museum International*, vol. LVIII, n°3/321, 2006, p.33.

²¹³ GREWCOCK Duncan, *op. cit.*, p.38-39.

²¹⁴ HERBIN Frédéric, « Introduction : L'architecture exposée dans son champ élargi », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.11.

Autrement dit, ce n'est que par leur portée sociale et productive que les expositions d'architecture peuvent jouer un rôle important dans la société actuelle. Cependant, plusieurs auteurs ont émis des réserves quant à la faisabilité, voire à la pertinence d'une telle mission. Ainsi, Catherine David explique :

« Il n'est pas certain que les présentations monographiques dans lesquelles l'architecture est 'exposée' de manière spectaculaire, avec un grand nombre d'appareils sophistiqués et de matériaux [...], contribuent réellement positivement à éveiller la curiosité au-delà de l'exaltation conventionnelles de 'monuments', qui servent avant tout les stratégies basées sur l'image des villes et des firmes qui en font la commande.²¹⁵ »

Ce que l'on comprend ici, c'est que la mission sociale du musée ne peut se traduire par de grandes expositions artistiques et spectaculaires. Les collections « d'architecture de papier », si elles n'occupent qu'un rôle de contemplation et ne servent pas à poser des hypothèses sur la formation de notre environnement bâti, ne sont pas utiles à la vie actuelle.²¹⁶

Concrètement, ce rôle social des musées pourrait se traduire par un positionnement comme des médias de qualité, dans le paysage médiatique global. En tant qu'établissements de longue durée, et qu'espaces démocratiques inspirant la confiance, ils deviendraient des institutions-clés dans la narration des villes et l'histoire de leur développement, comme des lieux de débats et d'expérimentations sur des questions urbaines liées au passé, au présent et au futur des villes.²¹⁷

Cela ne signifie aucunement que les musées devraient remplacer les urbanistes, ou remplir des fonctions pour lesquelles ceux-ci sont les plus qualifiés. Comme l'a dit Hubert Damisch :

²¹⁵ DAVID Catherine, « Architecture in the Expanded Field », dans FEIREISS Kristin (éd.), *op. cit.*, p.59-60. Traduction de l'auteur.

²¹⁶ VAN LOO Anne, « Le musée d'architecture », dans CULOT Maurice et VAN LOO Anne (dir.), *Musée des archives d'architecture moderne. Fondation Robert-L. Delevoy. Collections*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1986, p.19.

²¹⁷ GREWCOCK Duncan, *op. cit.*, p.40.

« L'architecture a son mode à elle de se donner à voir, de *s'exposer* ; et ce serait pour elle une démission que d'en appeler au relais du musée pour programmer sa propre réception ou — pis encore — pour en attendre une forme ou une autre de légitimation.²¹⁸ »

Pour autant, Damisch admet que le musée « n'est pas seulement [...] un lieu de mémoire. S'il peut en abriter quelques fragments, le musée d'architecture n'a pas pour fonction première de conserver des monuments, ni même leur image. » Et plus loin d'ajouter : « Ce qui revient à dire qu'il ne saurait y avoir de musée d'architecture, [...] que strictement contemporain et directement branché sur la pratique actuelle qui est celle de l'architecture.²¹⁹ »

5.1.2. Le musée d'urbanisme : une institution d'actualité

Pour cela, il est nécessaire de changer un paradigme existant dans le monde muséal, qui fait que ces institutions ne sont souvent concernées que par le passé sans se tourner vers le futur. Cela peut se constater dans le tableau des expositions présenté en annexe, dans lequel l'écrasante majorité des expositions sont tournées vers le passé. Certaines ouvrent cependant une réflexion supplémentaire vers le présent ou l'avenir, généralement en complément d'une approche historiciste. Ainsi, de nombreuses expositions se concluent en invitant les visiteurs à appliquer les réflexions présentées sur l'architecture et l'urbanisme à des situations futures. Par exemple, l'exposition *Gentse Gronden* du STAM à Gand, qui portait sur les terres arables entourant la ville, commençait par présenter l'évolution historique de ces zones, avant d'ouvrir un débat sur le rapport actuel entre ville et campagne. L'objectif était assumé : que les connaissances historiques acquises par les visiteurs leur permettent ensuite de s'engager pour une répartition plus juste du territoire à l'avenir.

Sur le rapport des musées au futur, Kevin Lynch a dit :

²¹⁸ DAMISCH Hubert, « L'architecture, au musée ? », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol.42, 1992, p.72.

²¹⁹ *Idem*, p.72-74.

« Le changement actuel peut être rendu lisible, le changement passé peut être expliqué à la place de l'idyllique 'il était une fois', la continuité avec un nouveau futur peut être montrée... les auto-expérimentations et les 'musées du futur' peuvent développer la gamme de choix à venir. L'environnement spatial et temporel peut être utilisé pour façonner les attitudes vers le futur qui sont elles-mêmes les clefs pour changer le monde.²²⁰ »

De cette manière, Frédéric Herbin envisage « un champ élargi de l'exposition d'architecture », inspiré par la notion de « sculpture dans le champ élargi » de Rosalind Krauss. Ce terme de « champ élargi » est à interpréter comme « la capacité à établir une structure de compréhension qui ne soit pas entièrement soumise à un impératif d'historicisation.²²¹ »

Pour cela, une approche transhistorique, définie comme « une gamme diverse d'efforts curatoriaux dans lesquels des objets et artefacts de périodes et de contextes culturels et d'histoire de l'art variés sont rassemblés pour être exposés,²²² » pourrait être encouragée. Celle-ci est encore rare, mais elle se développe bel et bien depuis le début de ce siècle, autant dans les musées que dans d'autres institutions culturelles.

Il s'agit dès lors pour le musée de jouer un rôle d'équilibriste, sans être trop tourné vers le présent, ce qui serait une approche trop journalistique. La mission du musée serait plutôt d'explicitier les situations actuelles en se servant d'exemples historiques.²²³ Certains auteurs, toutefois, font valoir une historicité du musée à préserver. C'est le cas d'Aaron Betsky, précédemment directeur du NAI :

« Tout ce que nous avons à montrer, au musée, c'est ce qui a été produit, c'est-à-dire, des artefacts historiques ou des propositions pour le futur qui, par nature, ne sont pas construits.

²²⁰ LYNCH Kevin, cité dans GREWCOCK Duncan, *op. cit.*, p.39. Traduction de l'auteur.

²²¹ HERBIN Frédéric, « Introduction : L'architecture exposée dans son champ élargi », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.10.

²²² WITTOCX Eva *et al.* (éd.), « Introduction », dans WITTOCX Eva *et al.* (éd.), *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Amsterdam, Valiz, 2018, p.13.

²²³ VANDENBULCKE Anne, « Conclusions », dans DE LAVELEYE Bérengère, VANRIE André et VANDENBULCKE Anne (dir.), *Actes du colloque « Un musée pour une ville »*, Bruxelles, Musée de la ville de Bruxelles, 2003, p.182.

[...] On peut espérer (en tout cas je le fais) que l'expérience au musée permettra au spectateur de comprendre l'environnement historiquement conçu et produit plus clairement [...] ; que les futurs possibles présentés au musée pourront ouvrir des perspectives pour le spectateur dans ce paysage déterminé.²²⁴ »

Répondant à la même question, Terence Riley, alors curateur du département d'architecture et de design du MoMA, a dit :

« Le travail d'un curateur n'a pas à impliquer une projection d'un futur spécifique. [...] Cependant, je m'intéresse plus à ce que Lewis Mumford appelait 'le passé utilisable', c'est-à-dire, des thèmes qui peuvent être historiques mais, présentés d'une certaine manière, ne se contentent pas d'étendre ou de réviser nos perceptions, mais ont aussi des implications évidentes pour la pratique contemporaine.²²⁵ »

On constate que ces deux curateurs spécialisés en architecture partagent un même point de vue : si le musée peut se tourner vers des projets futurs, il ne peut le faire que de façon théorique ou suggestive. Les sujets des expositions resteraient tournés vers le passé ; les artefacts exposés refléteraient cette vision. La vision du futur proposée par le musée prendrait plutôt la forme d'une sensibilisation du public qui, à son tour, deviendrait armé pour mener des projets architecturaux.

Barry Bergdoll, qui a pris la suite de Terence Riley au MoMA, a proposé quelque chose de plus radical, disant souhaiter redonner un « mode d'exposition réactif » au département, et trouver des façons innovantes de s'impliquer dans la pratique architecturale contemporaine, notamment en prenant le risque d'exposer des réalisations qui n'existent pas encore. Il a précisé, cependant, que la situation économique actuelle est telle qu'il est devenu plus profitable de plonger directement dans

²²⁴ An., « Exhibiting Architecture : The Praxis Questionnaire for Architectural Curators », dans *PRAXIS : Journal of Writing + Building*, n°7, 2005, p.108. Traduction de l'auteur.

²²⁵ *Idem*, p.116. Traduction de l'auteur.

les projets de construction sans prendre le temps d'une période de réflexion préalable, rendant la place du musée comme forum de discussion sur les projets architecturaux difficile.²²⁶

5.1.3. Le musée d'urbanisme : facilitateur potentiel de participation citoyenne

Sherry Arnstein a développé, en 1969, une « échelle de participation citoyenne », un outil servant à évaluer la participation réelle des citoyens à divers projets, particulièrement d'aménagement urbain. Elle plaçait l'information tout en bas de l'échelle, car cette étape arrive souvent une fois que les décisions ont déjà été prises, et que le projet est en cours de réalisation : à ce moment-là, il reste peu de chances que les avis des citoyens soient pris en compte. Cet échelon bas de la participation, l'information, se retrouve dans des outils de communication à sens unique : brochures, posters, etc.²²⁷ Le musée et l'exposition, cependant, ont la capacité de se positionner comme des médias participatifs, ou au moins de communication à double sens.

Or, si la participation est souvent évoquée comme une pierre angulaire de l'exposition architecturale, elle peut être difficile à déceler en pratique. Certains auteurs évoquent un appel à la participation assez implicite, comme Jean-Louis Cohen :

« Rendre intelligibles les modes de pensée architecturaux ne suffit pas à transformer chaque citoyen en architecte, mais permet en revanche à chacun de pénétrer les arcanes d'une culture complexe et de construire sa position dans le dialogue avec l'architecture ; donc d'exercer ses droits d'habitant et de citoyen.²²⁸ »

²²⁶ BERGDOLL Barry, « In the Wake of Rising Currents : The Activist Exhibition », dans *Log*, n°20, 2010, p.159-162.

²²⁷ AMATI Marco, « Engagement and Exhibitionism in the Era of High Modernism : Otto Neurath and the Example of 1940s Bilston », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.149.

²²⁸ COHEN Jean-Louis, « Exposer l'architecture », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.39.

Autrement dit, une éducation architecturale, prodiguée entre autres par des expositions, suffit à rendre chaque citoyen suffisamment conscient de son environnement et de ses enjeux pour qu'il ou elle souhaite s'investir dans son amélioration avec une certaine compétence.

Il ne faut pas oublier que l'autonomisation de la population locale était l'un des objectifs principaux des premières expositions d'urbanisme, porté notamment par Patrick Geddes. Les expositions des années 1930, période durant laquelle il était vital que les urbanistes convainquent le grand public et les gouvernements du bien-fondé de leurs activités, étaient bien plus riches et expérimentaient avec divers modes et types d'exposition, de l'interactivité, du multimédia et même de la participation citoyenne. Tout cela se serait dilué au cours du temps, pour arriver à des expositions d'urbanisme simplement informatives. De cette façon, le manque de dynamisme des expositions d'urbanisme actuelles, évoqué plus haut, est interprété par Amati comme l'une des causes du manque de participation de la population locale aux projets de développement urbain qui, pourtant, les concernent directement.²²⁹

De cette manière, les expositions ont un grand potentiel à augmenter la participation citoyenne à l'urbanisme local, mais elles tendent à présenter les informations de manière verticale, des experts vers un public perçu comme simple récepteur. Cela peut donner la fausse impression que les possibles futurs scénarios d'urbanisme sont fixés et certains, alors qu'ils sont bien plus fluides. Les expositions, conçues de manière plus interactive, pourraient améliorer le dialogue entre experts et public, et par là-même, le design de certains projets urbanistiques.²³⁰

Par ailleurs, les expositions d'architecture sont parfois citées comme des opportunités d'expérimenter de nouvelles manières de construire : elles serviraient de « laboratoires » plutôt que

²²⁹ AMATI Marco, « Engagement and Exhibitionism in the Era of High Modernism : Otto Neurath and the Example of 1940s Bilston », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.149.

²³⁰ LU Xi et LANGE Eckart, « Examining the effectiveness of urban planning exhibitions in planning communication : A contextual model of learning », dans *Cities* [en ligne], vol.147, 2024, accessible sur <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275124000441?via%3Dihub>, consulté le 9 avril 2024, p.8.

de simples présentoirs pour bâtiments, et auraient dès lors une importance majeure pour le développement de cette discipline.²³¹ Stefaan Vervoort ajoute :

« Si l'architecture doit être productive dans le contexte de l'exposition, cependant, elle doit reconnaître sa nature fondamentalement terrestre, le cordon ombilical qui la lie au construit et au fonctionnel.²³² »

Contrairement aux autres arts, l'architecture ne peut pas être entièrement conceptuelle, et l'urbanisme encore moins. Les expositions les représentant doivent être « par définition plus qu'une simple monstration ; mais devraient plutôt prendre la forme de propositions, qui doivent d'abord être reconnues puis interprétées par le public.²³³ »

Autrement dit, les expositions sont un moyen puissant de faire comprendre au grand public qu'il est directement concerné et impacté par des décisions d'aménagement urbain, au sujet desquelles son opinion pourrait prendre toute son importance. Les urbanistes gagneraient également à voir leur travail compris à une plus grande échelle. Le musée, enfin, possède toutes les capacités de jouer un rôle majeur dans cette amélioration de la médiation de l'architecture.²³⁴ Les expositions, surtout les plus grandes, sont des productions populaires, qui peuvent être visitées par des personnes qui ne s'intéresseraient pas aux publications scientifiques. Ainsi, elles deviennent un point de contact majeur du grand public à l'architecture.²³⁵

Par ailleurs, les développements de la médiation et de la participation muséales montrent que les musées ont de vraies compétences à proposer dans ce champ, qui intéresse de plus en plus les

²³¹ KOSSAK Florian, « Exhibiting architecture : the installation as laboratory for emerging architecture », dans CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *op. cit.*, p.117.

²³² VERVOORT Stefaan, « Schizophrenia, Myth and Museum : *Architecture at documenta 8 (1987)* », dans *OASE*, n°88, p.33. Traduction de l'auteur.

²³³ PATTEEuw Véronique et VANDEPUTTE Tom, « 'When Things Merge' : *In Conversation with EventArchitectuur* », dans *OASE*, n°88, p.96. Traduction de l'auteur.

²³⁴ LABERGE Marie Élisabeth, *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, *op. cit.*, p.214.

²³⁵ COHEN Jean-Louis, « Exhibitionist Revisionism. Exposing Architectural History », *op. cit.*, p.316.

professionnels de l'urbanisme. Depuis le développement de l'échelle de participation d'Arnstein en 1969 ; à l'urbanisme communicatif de Forester en 1989 ; à l'urbanisme collaboratif de Healey en 1997 : même si des relations de pouvoir persistent dans la façon de faire l'urbanisme, les débats contemporains reconnaissent l'importance de l'inclusion des personnes affectées par l'urbanisme.²³⁶ Les expositions d'urbanisme existent aussi depuis suffisamment longtemps pour que l'on puisse connaître leurs faiblesses : par exemple, dans les expositions des années 1940, des témoignages nous montrent que certains visiteurs pensaient qu'avoir une maquette complète, un catalogue imprimé, bref, des éléments souvent nécessaires à la monstration d'un projet, signifiait que le projet était définitif, et serait construit en l'état. Et effectivement, à cette époque, peu de révisions étaient acceptées après les expositions.²³⁷ Il doit être possible de présenter des projets d'aménagement de manière à rendre clair le fait que la participation est acceptée, et même attendue.

5.1.4. Des modèles pour le musée d'urbanisme ?

La question de l'exposition d'urbanisme est aujourd'hui très peu liée aux institutions muséales, par opposition aux biennales, triennales et autres festivals éphémères ; ou encore aux expositions montées par les pouvoirs publics à l'occasion de chantiers, d'anniversaires ou autres. Il est intéressant de se demander ce que ces expositions pourraient apprendre aux musées, même si chacun possède des avantages et des inconvénients qui lui sont propres. Par exemple, les festivals sont généralement plus grands et globaux, avec des contenus et des lieux d'exposition divers, d'après Joel Robinson :

²³⁶ LARKHAM Peter J. et LILLEY Keith D., *op. cit.*, p.648.

²³⁷ *Idem*, p.663.

« S'aventurant au-delà des murs du musée et s'insérant dans les activités quotidiennes de leurs villes hôtes, ils puisent dans des publics divers et plus nombreux, et établissent une continuité ou une familiarité en vertu de leur nature récurrente.²³⁸ »

Les centres d'interprétation peuvent être un exemple à suivre, pour contrer le phénomène d'historicisation dont les musées font souvent preuve. Les CIAP, par exemple, possèdent une double casquette : ils sont pensés comme des espaces où l'on célèbre un passé historique et architectural, mais aussi des espaces d'actualité, de rencontre et de débat sur la ville, où les habitants peuvent être associés aux projets et aux décisions des pouvoirs publics.²³⁹ Pour que cela soit possible, Gasc et Jacobi recommandent que les villes concernées se positionnent comme partenaires des instances publiques et des acteurs privés de développement local, en faisant le lien entre ces derniers et la population locale.²⁴⁰ Cependant, selon Navarro, cette implication des CIAP dans d'autres services peut mener à des tensions, ou à une perception que les CIAP s'arrogent des compétences qui ne sont pas les leurs.²⁴¹

Un autre type d'expositions d'urbanisme qui pourrait inspirer les musées serait les festivals que constituent biennales, triennales, expositions universelles et autres événements éphémères. Nous l'avons vu, historiquement, le développement d'une typologie de l'exposition d'urbanisme est intimement lié à ces manifestations culturelles. De plus, ces deux formats d'expositions d'urbanisme ne doivent pas être perçus comme rivaux, mais peuvent s'influencer mutuellement :

²³⁸ ROBINSON Joel, *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*, Londres et New York, Routledge, 2023, p.8. Traduction de l'auteur.

²³⁹ GASC Cécile et JACOBI Daniel, « Les Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », dans CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*, op. cit., p.149.

²⁴⁰ *Idem*, p.156.

²⁴¹ NAVARRO Nicolas, « Politiques patrimoniales et touristiques des territoires : Les centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », dans *Culture et musées*, n°23, 2021, p.95.

« La biennale, en tant que zone de contact réciproque, peut opérer une médiation entre musée et ville. De nouvelles biennales devraient inventer de nouveaux formats d'expositions.²⁴² »

Un exemple de collaboration fructueuse est le lien qui unit le Nieuwe Instituut de Rotterdam avec la Biennale internationale d'architecture de Venise : c'est le musée qui coordonne la participation néerlandaise à chaque édition de cet événement.²⁴³

5.2. Cas d'étude

5.2.1. Le CIVA à Bruxelles

Le CIVA, ou Centre d'Information, de Documentation, et d'Exposition de la Ville, de l'Architecture, du Paysage et de l'Urbanisme de la Région de Bruxelles-Capitale, est né de la nécessité d'explicitier l'architecture de la ville dans un contexte de croissance rapide et de bouleversement de l'occupation du territoire dans les cinquante ans ayant précédé son ouverture en 2000. Elle regroupait six institutions membres : les Archives d'Architecture Moderne (AAM) ; la Fondation pour l'Architecture ; la Fondation Philippe Rotthier pour l'Architecture ; le Centre Paul Duvignaud de documentation écologique ; la Bibliothèque René Pechère — Multimédiathèque des parcs et jardins ; et la Fondation Victor Gaston Martiny. Ses objectifs étaient de « construire une culture accessible à tous, susciter l'émulation en faveur de la qualité du cadre de vie et garantir la participation des citoyens à l'amélioration de l'environnement bâti et des espaces verts.²⁴⁴ » Il s'agit donc de plus qu'un musée, mais aussi d'une bibliothèque, d'un centre d'archives, et d'un « lieu de

²⁴² OBRIST Hans Ulrich, « Biennial Manifesto », dans *Log*, n°20, 2010, p.45. Traduction de l'auteur.

²⁴³ An., *Beleidsplan. Het Nieuwe Instituut 2017-2020*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2017, p.22.

²⁴⁴ LELARGE Astrid, « La question du patrimoine architectural, urbain et paysager au Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage », dans LEBON France (éd.), *Patrimoine et vie collective*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, Service de l'Éducation permanente, 2005, p.263.

rencontre, de médiation et de discussion sur l'architecture, le paysage, l'urbanisme et les écosystèmes.²⁴⁵ »

Ainsi, le CIVA est intéressé par l'architecture et l'urbanisme, avec une attention particulière accordée à l'aménagement des paysages, y compris des espaces verts. C'est aussi une institution avec un fort ancrage territorial à Bruxelles, notamment par l'organisation de balades guidées dans la ville. Elle correspond donc bien à notre définition de musée d'urbanisme. On remarque également un objectif de participation citoyenne, ainsi que d'amélioration de l'environnement, qui correspondent à notre question de recherche.

Astrid Lelarge, lorsqu'elle travaillait encore au CIVA, a décrit les objectifs de l'institution comme suit :

« Faire connaître l'histoire pour conserver et vivifier la mémoire, renforcer l'identité et agir pour la qualité architecturale dans toute sa diversité, tant dans la protection de l'existant que dans la création ; stimuler le débat sur l'actualité pour sensibiliser des opinions et mieux orienter les choix ; s'insérer dans un réseau international d'échange et d'information pour vivre au rythme du monde et être en prise directe sur l'innovation.²⁴⁶ »

Ces objectifs devaient être atteints par la production d'expositions et d'ouvrages, jointe à l'organisation régulière de colloques et de conférences. Nous retrouvons ici des refrains familiers : le lien entre historicité des collections et actualité des problématiques ; l'éducation architecturale de chacun devant permettre, à terme, la qualité de l'environnement urbain ; l'action institutionnelle pour la création architecturale. Interrogé sur le rôle de son institution sur la création urbaine actuelle, Yaron Pesztat, curateur d'architecture moderne au CIVA, a répondu :

« Les expositions qu'on fait depuis quelques années et qui ont [...] la réorientation vers des thèmes sociétaux, là on s'inscrit dans un débat public. Ça ne va pas jusqu'à contester des

²⁴⁵ *Le CIVA*, disponible sur le site du CIVA, <https://www.civa.brussels/fr/le-civa>, consulté le 21 janvier 2025.

²⁴⁶ LELARGE Astrid, *op. cit.*, p.264-266.

aménagements ou proposer de nouveaux aménagements, mais l'exposition est un moment de réflexion sur le développement urbain en général. Avec, éventuellement, un *focus* sur Bruxelles ou sur la Belgique, parce que les archives qu'on présente sont liées à Bruxelles ou à la Belgique. Mais il n'y a pas un militantisme concret, ancré dans un territoire particulier ou dans un quartier particulier.²⁴⁷ »

Une exposition récente du CIVA qui portait sur l'un de ces « thèmes sociétaux » auxquels Pesztat fait référence est *Pré-architectures*, en 2024-2025, grâce à laquelle il précise sa pensée sur les expositions thématiques :

« C'est une exposition tout à fait thématique, et c'est une exposition militante parce qu'elle parle d'un enjeu de société, en matière de développement urbain, d'aménagement du territoire à grande échelle [...]. On parle des enjeux actuels de société : la crise environnementale, la crise de la modernité, la crise de l'architecture...²⁴⁸ »

Mais cette pensée peut aussi s'appliquer à des expositions historiques, dans lesquelles les thèmes sociétaux sont moins évidents :

« En fait, quand on continue à faire des expositions à caractère historique, on va dire, par exemple monographique : c'est le cas de *Jasinski*, et ça a été le cas précédemment avec l'exposition consacrée à Simone Guillissen-Hoa. On oriente, si vous voulez, l'exposition vers une question de société. [...] On aurait pu faire une exposition sur les immeubles résidentiels chez Jasinski ; on aurait pu faire un pot-pourri des beaux dessins. On a choisi de faire cette exposition-là parce qu'elle permet d'aborder la question de la bruxellisation, et des questions qui sont encore aujourd'hui d'actualité, comme : comment répond-on à la question de la densification des villes ?²⁴⁹ »

²⁴⁷ Entretien de l'auteur avec PESZTAT Yaron, Bruxelles, CIVA, le 5 novembre 2024. Voir annexe 1.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Le CIVA s’aligne ici sur la pensée de Jean-Louis Cohen, avec cette notion de participation implicite que nous avons évoquée : celle selon laquelle l’éducation architecturale par les expositions est déjà un pas vers la création d’un environnement urbain mieux conçu.²⁵⁰

5.2.2. La Cité de l’architecture et du patrimoine à Paris

La Cité de l’architecture et du patrimoine est né de l’ancien Musée de sculpture comparée de 1882, devenu le Musée des Monuments français en 1937. En 1997, ce dernier s’est allié à l’école de Chaillot, une école supérieure d’architecture spécialisée en conservation et restauration ; et à l’Institut Français d’Architecture (IFA), les plus grandes archives architecturales de France, pour former la Cité. Placée dans le palais de Chaillot, construit à l’occasion de l’Exposition internationale parisienne de 1937, la Cité de l’architecture et du patrimoine a été ouverte au public en 2007.²⁵¹

Ainsi, la Cité est conçue dès le départ comme une institution fondamentalement multi-usages : le musée n’est qu’une de ses composantes.²⁵² Elle comporte, nous l’avons dit, l’école de Chaillot et le centre d’archives d’architecture contemporaine, mais aussi la bibliothèque d’architecture contemporaine et la plateforme de création architecturale.²⁵³

Dans son rapport d’activité le plus récent, la Cité est décrite comme suit :

« La Cité se veut à la fois partenaire culturel et laboratoire expérimental, plateforme de réflexions et centre de résonance des manifestes et des positionnements, des courants et des tendances. [...] L’objectif est non seulement d’imaginer des solutions meilleures pour demain, mais également de proposer des perspectives et des outils concrets, en interpellant

²⁵⁰ COHEN Jean-Louis, « Exposer l’architecture », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.39.

²⁵¹ EVENO Claude, « Mémoires d’un lieu », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.20-21.

²⁵² COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p. 14.

²⁵³ *La Cité*, disponible sur le site de la Cité de l’architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/la-cite>, consulté le 22 avril 2025.

le public avec des sujets qui concernent le quotidien ou le devenir des générations futures.²⁵⁴ »

La volonté de se tourner vers la production contemporaine est ici très claire. En effet, si la Cité est consacrée en grande partie au patrimoine, elle laisse une part importante à l'architecture récente dans son parcours expositif. L'exposition de longue durée se compose de trois galeries, organisées de manière chronologique : la galerie des moulage et celle des peintures murales, qui exposent des objets historiques du Moyen-Âge au XIXe siècle ; et la galerie d'architecture moderne et contemporaine, dont le parcours commence à la Révolution industrielle.²⁵⁵ De plus, cette dernière comporte un espace intitulé « galerie d'actualité », destiné à être fréquemment renouvelé par des accrochages divers, consacrés à des thématiques d'architecture actuelle.²⁵⁶ Ainsi, quand j'ai visité la Cité, cet espace était occupé par un accrochage dédié au travail de l'architecte Tsuyoshi Tane, intitulé *Une Archéologie du Futur*.²⁵⁷ En plus de laisser une place aux productions récentes, l'espace permet aussi de renouveler quelque peu la scénographie de la galerie.

Cependant, le point de vue des fondateurs de la Cité semble être que l'investissement dans l'architecture actuelle n'est pas du ressort du musée, mais plutôt des autres institutions qui composent la Cité. En effet, selon Jean-Louis Cohen et Florence Contenay, le musée d'architecture serait, au sein de la Cité, « moins intense » en termes de « programmes thématiques », mais pourrait servir de « lieu de référence pour le public²⁵⁸ ». Ainsi, si l'un des pôles de la Cité peut être considéré

²⁵⁴ BARGETON Julien (dir.), *Cité de l'architecture et du patrimoine. Rapport d'activité 2023*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2023, p.47.

²⁵⁵ *Musée — parcours permanent*, disponible sur le site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/musee-parcours-permanent>, consulté le 22 avril 2025.

²⁵⁶ COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁷ L'appellation « accrochage » est privilégiée par l'institution, plutôt que celle d'exposition. En effet, l'espace est de petite taille, et se tient au sein même de la galerie d'architecture moderne et contemporaine. *Tsuyoshi Tane. Accrochage - Une Archéologie du Futur*, disponible sur le site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/agenda/exposition/tsuyoshi-tane>, consulté le 23 mai 2025.

²⁵⁸ COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p. 14.

comme tourné vers le futur, il s'agirait plutôt de l'IFA, les autres départements, dont le musée, n'étant pas perçus comme prévus à cet effet. Pourtant, l'IFA organise des expositions, fonction que l'on pourrait penser réservée au musée d'architecture.²⁵⁹ Mais sa programmation expositive est consacrée aux transformations de l'espace contemporain, tandis que le musée se contente plutôt de sujets historiques.

Cette dichotomie est typique des institutions consacrées à l'architecture : celles qui se définissent explicitement comme « musées » programment des expositions historiques, notamment à cause de leurs collections, qui illustrent le plus souvent des travaux passés. Ce lien à la collection favorise, en plus d'une approche historiciste, une approche centrée sur l'ouvrage plutôt que l'œuvre,²⁶⁰ selon la distinction opérée par Cohen.²⁶¹

L'approche liée à la collection semble effectivement être dominante au musée de la Cité. Pourtant, Cohen et Contenay distinguent la Cité d'autres institutions culturelles exposant de l'architecture car, chez eux, le programme ne serait limité ni à une aire géographique ; ni à une partie de la collection.²⁶² L'architecte Vittorio Gregotti, lui, considère la Cité de l'architecture et du patrimoine comme « un désastre. Rien n'est clair, il y a des choses sans intérêt, alors que les choses les plus importantes sont manquantes. On dirait que la collection dépend en fait des matériaux qu'ils ont trouvés.²⁶³ » En effet, on peut avoir l'impression d'un manque de cohésion entre les galeries des moulages, des peintures murales et d'architecture moderne et contemporaine. Il est clair que le

²⁵⁹ EVENO Claude, avec CONTAL Marie-Hélène et MEADOWS Fiona, « Les nouveaux programmes de l'Institut français d'architecture », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.89-91.

²⁶⁰ PELLETIER Louise, « L'exposition d'architecture en mutation. Le cas du Centre Canadien d'Architecture », dans DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *op. cit.*, p.49-50.

²⁶¹ COHEN Jean-Louis, « Exposer l'architecture », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.36.

²⁶² COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.10.

²⁶³ SZACKA Léa-Catherine, « In Conversation with Vittorio Gregotti », dans *Log*, n°20, 2010, p.42. Traduction de l'auteur.

parcours expositif est dépendant de l'héritage du musée, et de la collection qu'il a formé au cours de ses décennies d'existence.

L'outil le plus puissant de la Cité pour être active dans des projets urbains actuels est sans doute le département de la Création architecturale (DCA). Celui-ci « s'empare des grands enjeux contemporains liés à l'architecture, à la ville, aux territoires et aux paysages, en interrogeant leurs dimensions techniques, esthétiques, sociales et environnementales.²⁶⁴ » Il organise des colloques, des conférences, des débats et d'autres événements, et réalise des publications. Par exemple, le DCA a pris en charge le fait de faire connaître au grand public l'initiative « Quartiers de demain » lancée par le président Macron en 2023. Ainsi, l'un des rôles du DCA est de faire connaître des programmes financés par l'état français dans le cadre d'appels à projets, auprès d'autres opérateurs comme le PUCA et le GIP EPAU.²⁶⁵

La consultation « Quartiers de demain » porte sur dix quartiers de grandes villes françaises définis comme prioritaires dans la politique de la ville en France, et qui nécessitent donc des aménagements urbains. Dans le cadre de ce projet, le DCA va réaliser une exposition, intitulée *Quartiers de demain*,²⁶⁶ dont le commissariat sera assuré par Jean-Baptiste Marie, le directeur général du GIP EPAU ; et Francis Rambert, directeur du DCA. L'exposition montrera les projets d'aménagement retenus par les autorités : « Grâce aux nouvelles technologies immersives, les visiteurs pourront parcourir les futurs espaces réaménagés, visualiser les projets et saisir leurs impacts concrets. » En outre, l'exposition sera l'occasion pour le DCA de proposer un cycle de réflexions et d'expérimentations sur les pratiques urbanistiques, avec des tables rondes, visites de sites, débats et

²⁶⁴ *La Création architecturale*, disponible sur le site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/la-creation-architecturale>, consulté le 22 avril 2025.

²⁶⁵ Le Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA) et Groupement d'Intérêt Public de l'Europe des Projets Architecturaux et Urbains (GIP EPAU) sont des services interministériels français dédiés à l'innovation dans la construction.

La Création architecturale, disponible sur le site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/la-creation-architecturale>, consulté le 22 avril 2025.

²⁶⁶ *Quartiers de demain*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, prévue pour 2025-2026.

ateliers déjà au programme.²⁶⁷ Il est questionnant de constater, par cet exemple, que si le DCA a une certaine mainmise sur l'architecture actuelle, au sein de la Cité, le musée n'a pas la mainmise sur la pratique de l'exposition.

Enfin, s'exprimant sur les objectifs de leur institution, Cohen et Contenay ont dit :

« En effet, au-delà des cultures de la maîtrise d'oeuvre [...], le pari de la Cité est de créer un lieu d'interaction pour les trois grandes catégories d'acteurs de la transformation des territoires que sont les professionnels de la création et de la production, les intellectuels — observateurs, chercheurs, enseignants, théoriciens — et les citoyens et leurs représentants associatifs ou politiques.²⁶⁸ »

La volonté d'inciter, sinon la participation citoyenne, au moins le dialogue entre citoyens et décideurs était claire dès le départ. Pourtant, il est difficile de percevoir, aujourd'hui, où et comment ces interactions ont lieu.

5.2.3. Le Nieuwe Instituut à Rotterdam

Nous avons évoqué précédemment le Nieuwe Instituut de Rotterdam, anciennement le NAI, qui se décrit comme « musée d'architecture, de design et de culture digitale ». Pourtant, il n'a obtenu le statut légal de musée qu'en 2015. En réalité, depuis 2017, cette institution est composée de trois entités différentes : les Archives d'état pour l'architecture et l'urbanisme néerlandais ; le Musée d'architecture, de design et de culture numérique ; et l'Agence pour l'architecture, le design et la culture numérique. Ainsi, le plan d'action du Nieuwe Instituut précise : « Le nom Het Nieuwe Instituut sera conservé, mais comme concept global et comme référence à l'organisation sous-

²⁶⁷ *Quartiers de demain*, disponible sur le site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/agenda/exposition/quartiers-de-demain>, consulté le 22 avril 2025.

²⁶⁸ COHEN Jean-Louis et CONTENAY Florence, « Site et Cité : les enjeux de Chaillot », dans COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *op. cit.*, p.9.

jacente.²⁶⁹ » C'est sous le nom de Musée d'architecture, de design et de culture numérique que sont regroupées la plupart des activités publiques, dont les expositions, ainsi que les programmes éducatifs.

Il est intéressant de constater que la collection du Nieuwe Instituut fonctionne plutôt comme une archive que comme une collection muséale traditionnelle. En effet, les Archives d'état pour l'architecture et l'urbanisme néerlandais conservent aujourd'hui la Collection nationale d'architecture et de design urbain néerlandais, qui constitue la majeure partie de la collection du Nieuwe Instituut. La Collection nationale d'architecture et de design urbain néerlandais est l'un des points distinctifs du Nieuwe Instituut. Avec des centaines d'archives réunissant plus de 4.5 millions de documents, il s'agit de la seconde plus grande collection muséale des Pays-Bas après celle du Centre Naturalis de Leyden, et une des plus grandes collections architecturales au monde.²⁷⁰ Autrement dit, même si elle n'est plus le seul type d'art exposé au Nieuwe Instituut, l'architecture reste une composante fondamentale de l'institution.

Le site du musée décrit sa mission de la manière suivante :

« Le Nieuwe Instituut se concentre sur les développements majeurs de la société, tels que la pénurie de logements, la crise climatique, et l'émergence de l'intelligence artificielle. Les designers, y compris les architectes et les créatifs du secteur digital, contribuent grandement à ces développements. Le Nieuwe Instituut expose le travail de designers, rapproche les gens, et collecte, développe et partage la connaissance.²⁷¹ »

On constate dès lors qu'il est de la volonté du Nieuwe Instituut d'être en phase avec la société, et même avec l'actualité :

²⁶⁹ An., *Beleidsplan. Het Nieuwe Instituut 2017-2020*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2017, p.13-17. Traduction de l'auteur.

²⁷⁰ *National Collection for Dutch Architecture and Urban Planning*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/collectie/rijkscollectie>, consulté le 15 avril 2025.

²⁷¹ *About us*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/over-ons>, consulté le 15 avril 2025. Traduction de l'auteur.

« S’il y a un institut qui devrait problématiser la question de l’actualité, c’est bien le Nieuwe Instituut. Après tout, l’innovation est par définition liée à l’actualité et n’est jamais loin de l’idée de l’esprit du temps.²⁷² »

Comment ces lignes directrices se concrétisent-elles ? L’Agence pour l’architecture, le design et la culture numérique est probablement la facette la plus étonnante de l’institution, en tout cas celle qui s’éloigne le plus du modèle traditionnel de gestion d’un musée. Ce département travaille à former des connexions, collaborations et échanges avec des designers basés aux Pays-Bas.²⁷³ Ainsi, la création de l’Agence, en 2016, correspondait à un besoin d’institutionnalisation de l’industrie créative néerlandaise. Des ressources ont été allouées au Nieuwe Instituut par le Ministère de l’Éducation, de la Culture et des Sciences pour qu’il puisse jouer ce rôle, par une programmation à la fois locale et internationale.

Cela se fait à travers les trois rôles définis de l’Agence : « une fonction de coordination, visant spécifiquement à faciliter les activités internationales ; une ‘cartographie des talents’, pour un aperçu annuel des diplômés talentueux dans les différentes disciplines du design ; et le développement de ‘cross-overs’ internationaux dans lesquels l’expertise néerlandaise en matière de design est liée à un domaine de travail, autour de questions sociales importantes.²⁷⁴ » C’est l’Agence, par exemple, qui est chargée d’organiser les contributions néerlandaises aux grandes biennales d’architecture, ainsi que la Biennale internationale d’architecture de Rotterdam (International Architecture Biennial of Rotterdam — IABR).²⁷⁵

Un autre département qui fonctionne de manière originale est le service de *Research & Development* (R&D), qui forme un lien entre les trois entités que sont les Archives, le Musée et

²⁷² BEUMER Guus, *Aanvulling op het beleidsplan ‘Creativiteit als Noodzaak’*. November 2013, Summary, 2013, p.8. Traduction de l’auteur.

²⁷³ *Agency*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/agentschap>, consulté le 15 avril 2025.

²⁷⁴ An., *Beleidsplan. Het Nieuwe Instituut 2017-2020*, op. cit., p.22. Traduction de l’auteur.

²⁷⁵ *Ibidem*.

l'Agence. L'objectif de R&D est « d'identifier, d'interpréter et de discuter des développements actuels importants au sein des différentes disciplines du design (et de leurs croisements).²⁷⁶ » R&D monte des projets divers et « explore des formes collectives de création de connaissances », c'est-à-dire qu'il tente de s'éloigner du modèle académique de la recherche par des pratiques procurant « un 'terrain d'essai' pour des espaces régénérateurs, anti-coloniaux, féministes, racialement et ethniquement inclusifs, plus-qu'humains, et intersectionnels, pour un world-building collectif²⁷⁷ ».

Un exemple de projet développé par R&D est la création d'une « Zoöp » : mot-valise entre *zoë* (la vie en grec) et *coop*'. Ce projet, mis en place en 2022, propose une coopération active entre toutes les formes de vie présentes dans un même lieu. Concrètement, l'institut s'est doté d'un « porte-parole du vivant », dont le rôle est de représenter les intérêts de la vie non-humaine au sein des espaces autour de l'institut. Ce projet a été accompagné par un réaménagement de ces espaces d'un peu plus d'un hectare, composés d'un jardin, deux étangs, deux toitures vertes et une terrasse.²⁷⁸ Ces espaces, conçus par Frank Bruggeman et Hans Engelbrecht, sont décrits comme « non-scénarisés », c'est-à-dire qu'ils laissent la nature se propager comme elle l'entend.

En résumé, le département R&D du Nieuwe Instituut a porté un projet de réaménagement d'un espace public, en explorant les possibilités d'un design inclusif. Mais ces espaces font partie intégrante du projet muséal, avec une utilisation polyvalente pour diverses fonctions de l'institut, et l'organisation de « détours », nom donné aux visites guidées par des créatifs issus de diverses disciplines, plutôt que par des guides traditionnels.²⁷⁹

Un autre exemple de l'impact direct du Nieuwe Instituut sur l'environnement urbain était le Luchtsingel (canal aérien), construit en 2012 dans le cadre de la cinquième IABR, dont le thème

²⁷⁶ *Ibidem*. Traduction de l'auteur.

²⁷⁷ *Research*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/research>, consulté le 15 avril 2025. Traduction de l'auteur.

²⁷⁸ *Zoöp Nieuwe Instituut*, disponible sur le site du Nieuwe Instituut, <https://nieuweinstituut.nl/en/projects/zoop>, consulté le 29 avril 2025.

²⁷⁹ An., *Activiteitenplan Erfgoed 2021-2024*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2021, p.90-91.

était *Making City*. Il s'agissait d'un réseau de chemins piétonniers surélevé, qui reliait des zones du centre-ville de Rotterdam, considérées comme désagréables et/ou difficilement accessibles pour les piétons.²⁸⁰ Cet aménagement était voulu permanent, mais le Luchtsingel a finalement été démonté en 2024. Cependant, pendant une douzaine d'années, les Rotterdamois l'ont utilisé pour traverser le chemin de fer qui passe au travers de leur ville.

Ces exemples démontrent la position du Nieuwe Instituut sur le lien entre patrimoine et innovation :

« L'institut continue de considérer le patrimoine comme une source inépuisable de questionnement, non seulement en raison de sa pertinence historique, mais aussi explicitement comme une référence pour la manière dont nous pouvons comprendre le présent et les revendications pour la conception du futur. Dans son approche du rôle patrimonial, le Nieuwe Instituut continue d'adhérer à l'importance de l'axe patrimoine-innovation. L'histoire entière du design peut être lue comme une recherche continue d'optimisation, de changement et, finalement, de réalisation d'un monde nouveau, encore meilleur.²⁸¹ »

Il est évident, ici, que la division entre Archives, Musée et Agence cache en réalité une grande complémentarité, facilitée en partie par la division R&D qui les relie. De ces quatre entités, deux sont traditionnellement plutôt patrimoniales ; les deux autres plutôt innovantes. Mais elles travaillent ensemble vers un même objectif.

5.2.4. Conclusions des cas d'études

Les trois institutions abordées accordent une place spécifique à l'urbanisme dans leurs collections, leurs recherches et leurs médiations, et peuvent donc bien être considérées comme des musées

²⁸⁰ ROBINSON Joel, *op. cit.*, p.26-27.

²⁸¹ An., *Activiteitenplan Erfgoed 2021-2024*, *op. cit.*, p.5.

d'urbanisme. Par ailleurs, elles valorisent toutes un ancrage local dans leur ville, malgré leur statut d'institutions nationales.

Les approches du CIVA, de la Cité de l'architecture et du patrimoine et du Nieuwe Instituut vis-à-vis de l'investissement dans la vie urbaine actuelle et dans de vrais projets d'aménagement de la ville sont très variées. Si le CIVA semble concevoir son rôle de manière plutôt détachée, avec une approche pédagogique et de création de dialogue autour de sujets architecturaux et urbains, la Cité et le Nieuwe Instituut possèdent tous deux des services liés à la création architecturale. Dans les deux cas, ces derniers sont toutefois séparés de l'entité « musée » de ces institutions, qui garde un rôle plus traditionnel de conservation et d'exposition. Pourtant, les trois citent leur rôle dans la vie urbaine comme une priorité, voire un élément-clé de leur identité et de leur raison d'être. Chacun exprime cependant cette priorité de manière différente.

Il apparaît dès lors que, si peu d'institutions qui peuvent être considérées comme des musées d'urbanisme s'emploient avec une grande radicalité à s'en approcher, toutes se réclament du modèle du musée à visée sociale, participatifs et en phase avec l'actualité appelé de ses vœux par la littérature muséologique. Ce modèle, par ailleurs, semble dépendre de la pluridisciplinarité des institutions, qui leur permet de s'étendre à des domaines qui ne concerneraient pas des musées classiques, notamment dans la création architecturale et urbanistique.

6. Conclusion

S'agissant de la capacité des musées d'urbanisme à jouer un rôle actif dans des projets d'aménagement urbain, plusieurs éléments apparaissent.

La question de l'exposition de l'urbanisme est presque aussi ancienne que la formalisation et la professionnalisation de cette discipline. De tout temps, des interrogations ont été posées sur la faisabilité de ces expositions : comment les rendre les plus accessibles possibles ? Beaucoup de réponses sont venues du champ de l'exposition d'architecture, bien plus ancien, mais l'exposition d'urbanisme a tout de même fait valoir ses propres spécificités. Un autre champ fertile d'inspiration a été les grandes expositions, universelles, nationales ou autres, qui ont donné le ton pour des expositions d'urbanisme dans des environnements entièrement construits pour l'occasion.

Dès le commencement, ces expositions ont affiché une visée sociale, principalement éducative. Elles ont été conçues comme des moyens populaires de faire connaître une nouvelle discipline au grand public, et se targuaient souvent d'être des instruments de participation citoyenne, bien que l'impact des contributions citoyennes ait été assez limité, à l'origine.

Quant à la création des musées d'urbanisme, elle s'inscrit dans un mouvement d'autonomisation de l'exposition d'architecture qui, rapidement après s'être imposée dans les musées de beaux-arts, a mené à la création de musées dédiés. Ce sont ces mêmes musées d'architecture qui ont commencé à s'intéresser à l'urbanisme, en intégrant dans leurs collections des objets relatifs à cette discipline, et en y consacrant des expositions.

De cette manière, les « musées d'urbanisme », s'ils ne s'auto-désignent pas souvent en ces mots, existent bel et bien. Il suffit parfois de regarder au-delà de la terminologie choisie par l'institution, notamment dans la mission institutionnelle, pour comprendre que l'établissement en question est un musée (entre autres choses) consacré à l'urbanisme (entre autres choses). Cette multipolarité, si elle peut sembler, de prime abord, peu cohérente, offre en réalité à ces institutions la marge de

manœuvre dont elles ont besoin pour étendre leur champ de compétences et leurs objectifs, notamment un prenant un rôle actif dans des projets d'aménagement urbain. Ce rôle actif, fréquemment cité par les institutions comme un pilier de leurs missions, peut prendre différentes facettes selon les musées. L'idéal d'un musée actuel, ancré dans la société et participatif est toutefois partagé par la plupart de ces institutions. Toutes ces notions se retrouvent dans les trois cas d'étude abordés dans ce travail.

Cette recherche gagnerait toutefois à être repensée à la lumière d'une analyse complète des expositions d'urbanisme récentes les plus importantes qui, à ma connaissance, n'existe pas encore. En effet, cet état des lieux a été réalisé pour les expositions de la première moitié du vingtième siècle,²⁸² mais la littérature scientifique s'est peu penchée sur l'exposition d'urbanisme actuelle. De plus, une investigation de la place de l'urbanisme dans des musées plus ancrés localement dans des environnements urbains, comme les musées de ville, serait intéressante.

Dans le futur, il serait également pertinent d'étudier la question du rôle des institutions non-muséales dans des projets d'aménagements urbains, tels que les centres d'interprétation et les événements éphémères, pour voir ce que les musées peuvent apprendre de ces derniers. À l'inverse, je suis également persuadée que ces institutions peuvent tirer des leçons des musées. De manière générale, il apparaît que la littérature, anglo-saxonne en particulier, se soucie peu de la différence entre expositions d'urbanisme muséales et non-muséales, ou plutôt que les expositions muséales y apparaissent comme une sous-catégorie mineure de ce type d'expositions. Je propose de remettre l'expertise muséale au centre, notamment dans les champs de la conservation et de la recherche ; ainsi que dans l'utilisation d'objets réels au sein des expositions.

²⁸² FREESTONE Robert et AMATI Marco, « Town Planning Exhibitions », dans FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *op. cit.*, p.6-8.

7. Sources

Sites Internet

Définition du musée, site de l'ICOM, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 16 mai 2025.

La réglementation en matière d'urbanisme, disponible sur le site de Regularis, <https://regularis.be/infraction-urbanistique/reglementation-en-matiere-durbanisme/>, consulté le 9 mai 2025.

Site de la Cité de l'architecture et du patrimoine, disponible sur <https://www.citedelarchitecture.fr>, consulté le 22 avril 2025.

Site de la Cité Musée Tony Garnier, <https://cm-tonygarnier.org>, consulté le 15 mai 2025.

Site du CIVA, disponible sur <https://www.civa.brussels/fr>, consulté le 3 mars 2025.

Site du Nieuwe Instituut, disponible sur <https://nieuweinstituut.nl/en>, consulté le 3 mars 2025.

Site du Pavillon de l'Arsenal, disponible sur <https://www.pavillon-arsenal.com/fr>, consulté le 5 mai 2025.

Document produits par les musées

BARGETON Julien (dir.), *Cité de l'architecture et du patrimoine. Rapport d'activité 2023*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2023.

BEUMER Gus, *Aanvulling op het beleidsplan 'Creativiteit als Noodzaak'. November 2013, Summary*, 2013, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2013.

An., *Activiteitenplan Erfgoed 2021-2024*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2021.

An., *Beleidsplan. Het Nieuwe Instituut 2017-2020*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2017.

Entretiens

Entretien avec PESZTAT Yaron, Bruxelles, CIVA, le 5 novembre 2024. Voir annexe 1.

Entretien avec LELOUTRE Géry, par visioconférence, le 18 novembre 2024. Voir annexe 2.

8. Bibliographie

ALOFSIN Anthony, « Architectural Exhibitions : Virtually There », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.66, n°3, 2007, p.293-426.

AMATI Marco, FREESTONE Robert et ROBERTSON Sarah, « ‘Learning the city’ : Patrick Geddes, exhibitions, and communicating planning ideas », dans *Landscape and urban planning*, n°166, 2017, p.97-105.

AMPHOUX Pascal, « Exposer l’architecture : Propos autour d’un pléonasme fondateur », dans *Faces* [en ligne], n°53, 2003, disponible sur <https://hal.science/hal-01561625>, consulté le 8 avril 2024.

ARRHENIUS Thordis *et al.* (éd.), *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2014.

BOIS Yves-Alain, HOLLIER Denis et KRAUSS Rosalind, « A Conversation with Jean-Louis Cohen », dans *October*, vol.89, 1999, p.3-18.

BRAGHINI Lucie, *Exposer un territoire en devenir : le cas du Pavillon de l’Arsenal et son rôle dans la mise en récit du projet du Grand Paris*, mémoire de master en sciences de l’information et de la communication, Université de la Sorbonne, 2020.

BRULON SOARES Bruno, « L’invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », dans *ICOFOM Study Series* [en ligne], n°43a, 2015, disponible sur <https://journals.openedition.org/iss/563?lang=en>, consulté le 24 mai 2025.

CARDOSO DE MATOS Ana, GOUZÉVITCH Irina et C. LOURENÇO Marta (dir.), *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle*, Lisbonne, Colibri, 2010.

CARTER Jennifer, « Architecture by Design : Exhibiting Architecture Architecturally », dans *MediaTropes*, vol.3, n°2, 2012, p.28-51.

CERRA Joshua F., WELD MULLER Brook et YOUNG Robert F., « A transformative Outlook on the twenty-first century : Patrick Geddes’ Outlook Tower revisited », dans *Landscape and Urban Planning*, n°166, 2017, p.90-96.

CHABARD Pierre, « Entre collection et médiation. Stratégies institutionnelles autour de l’architecture au début des années 80 », dans *Les Cahiers du musée national d’art moderne*, n°129, 2014, p.51-63.

CHAPLIN Sarah et STARA Alexandra (éd.), *Curating Architecture and the City*, Londres et New York, Routledge, 2009.

CHARLES Loïc et GIRAUD Yann, « Seeking the ‘museum of the future’ : Public exhibitions of science, industry, and the social, 1910-1940 », dans *History of Science*, vol.59 (2), 2021, p.133-154.

CHAUMIER Serge, *Traité d’expologie. Les écritures de l’exposition*, Paris, La Documentation française, 2012.

- CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (dir.), *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*, Paris, Complicités, 2009.
- COHEN Jean-Louis, « Exhibitionist Revisionism. Exposing Architectural History », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.58, n°3, 1999, p.316-325.
- COHEN Jean-Louis et EVENO Claude (dir.), *Une Cité à Chaillot. Avant-première*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.
- CULOT Maurice et VAN LOO Anne (dir.), *Musée des archives d'architecture moderne. Fondation Robert-L. Delevoy. Collections*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1986.
- DAMISCH Hubert, « L'architecture, au musée ? », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol.42, 1992, p.63-79.
- DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », dans *Culture & Musées*, n°2, 1992, p.99-123.
- DAVIDSON Cynthia (éd.), *Log*, n°20, « Curating Architecture », 2010.
- DE LAVELEYE Bérengère, VANRIE André et VANDENBULCKE Anne (dir.), *Actes du colloque « Un musée pour une ville »*, Bruxelles, Musée de la ville de Bruxelles, 2003.
- DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DORÉ Stéphane et HERBIN Frédéric (dir.), *L'objet de l'exposition. L'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015.
- FAJWLEWICZ Jimmy, *L'exposition comme vecteur de changement des pratiques*, travail de fin d'études en ingénierie architecturale et urbanisme, Université catholique de Louvain, 2019.
- FAN Peilei, « Producing and consuming urban planning exhibition halls in contemporary China », dans *Urban Studies*, vol.52 (15), 2015, p.2890-2905.
- FEIREISS Kristin (éd.), *The Art of Architecture Exhibitions*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001.
- FREESTONE Robert, « The exhibition as a lens for planning history », dans *Planning Perspectives*, vol.30, 2015, p.433-446.
- FREESTONE Robert et AMATI Marco (éd.), *Exhibitions and the Development of Modern Planning Culture*, Londres et New York, Routledge, 2014.
- GEISER Reto et KUBO Michael (éd.), *Futures of the architectural exhibition. Mario Ballesteros, Giovanna Borasi, Ann Lui, Ana Miljacki, Zoë Ryan, Martino Stierli, Shirley Surya in conversation with students*, Park Books, Zurich, 2022.
- GIGLIOTTI Roberto (éd.), *Displayed spaces. New means of architecture presentation through exhibitions*, Leipzig, Spector Books, 2015.
- GIGLIOTTI Roberto et BASSOLI Nina, « Displaying Displays. Contemporary Architecture Exhibitions and their Production of Images », dans VILLA Daniele et ZUCCOLI Franca (dir.), *Proceedings of the 3rd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*, Cham, Springer International Publishing AG, 2023, p.261-269.

GREWCOCK Duncan, « Museums of Cities and Urban Futures : new approaches to urban planning and the opportunities for museums of cities », dans *Museum International*, vol. LVIII, n°3/321, 2006, p.32-42.

JACOBI Daniel, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », dans *La Lettre de l'OCIM*, n°123, 2009, p.15-23.

KAVANAGH Gaynor et FROSTICK Elizabeth (dir.), *Making City Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, 1998.

LABERGE Marie Élisabeth, « Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité », dans *Muséologies*, vol.1 (1), 2006, p.42-55.

LABERGE Marie Élisabeth, « Communiquer l'architecture par le média exposition », dans *MediaTropes*, vol.3 (2), 2012, p.82-108.

LABERGE Marie Élisabeth, *Médiation de l'architecture par l'exposition et sa réception par des visiteurs experts et non experts*, thèse de doctorat en cotutelle en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal et en sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2012.

LAMBERT Phyllis, « The architectural museum. A Founder's perspective », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.58, n°3, 1999, p.308-315.

LARKHAM Peter J. et LILLEY Keith D., « Exhibiting the city : planning ideas and public involvement in wartime and early post-war Britain », dans *Town Planning Review*, n°83 (6), 2012, p.647-668.

LELARGE Astrid, « La question du patrimoine architectural, urbain et paysager au Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage », dans LEBON France (éd.), *Patrimoine et vie collective*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, Service de l'Éducation permanente, 2005, p.263-266.

LE MAIRE Judith, *Lieux, biens, liens communs. Émergence d'une grammaire participative en architecture et urbanisme, 1904-1969*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014.

LU Xi et LANGE Eckart, « Examining the effectiveness of urban planning exhibitions in planning communication : A contextual model of learning », dans *Cities* [en ligne], vol.147, 2024, accessible sur <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275124000441?via%3Dihub>, consulté le 9 avril 2024.

MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

MARÉCHAL Caroll, « Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992). Retour sur les aventures d'un lieu singulier », dans LE MENES Marie (dir.), *Le Centre de création industrielle et les expositions (1968-1992) : Décentrages successifs*, Problemata [en ligne], 2021, <http://problemata.org/fr/articles/322>, consulté le 31 mars 2025.

MARIANI Alessandra, « Entrevue avec Mme Sophie Gironnay, directrice du MONOPOLI. En lien avec l'article *Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité* », dans *Muséologies*, vol.1, n°1, 2006, p.56-63.

MERLIN Pierre, *L'Urbanisme*, 7e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

- MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Culture et musées*, n°9, 1996, p.55-103.
- MUMFORD Eric, « CIAM and Its Outcomes », dans *Urban Planning*, vol.4, n°3, 2019, p.291-298.
- NAKAJIMA Naoto, « Designing the 2018 Urbanism places exhibition and public planning history », dans *Planning Perspectives*, vol.36, 2021, p.195-205.
- NAVARRO Nicolas, « Le patrimoine par l'image : socio-sémiotique des centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », dans *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques* [en ligne], n°36, 2019, disponible sur <https://orbi.uliege.be/handle/2268/301002>, consulté le 15 mai 2025.
- NAVARRO Nicolas, « Politiques patrimoniales et touristiques des territoires : Les centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », dans *Culture et musées*, n°23, 2021, p.87-107.
- PÉCHARD Anne-Cécile, *Le musée d'architecture : l'architecture comme matière d'exposition*, mémoire d'architecture et aménagement de l'espace, ENSA Nantes, 2015.
- PELLETIER Louise et CONTESSE Audrey, *Exposer l'architecture : une pratique spatiale*, conférence de l'UQAM, Montréal, 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/live/5wVtxgksFmU?si=sjQp-4qiUAg1Wsah>, consulté le 20 mars 2025.
- POLLAK Clara Teresa, « A Question of Immediacy : The Exhibition 'Rational Lot Development' at the Third *Congrès International d'architecture moderne* in Brussels, 1930 », dans *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [en ligne], n°46, 2024, disponible sur <https://journals.openedition.org/lha/10915>, consulté le 12 mai 2025.
- POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, Paris, La Documentation française, 2015.
- POSTULA Jean-Louis, « Le musée de ville, une nouvelle catégorie muséale ? : Rapport de recherche », dans *Hemecht : Zeitschrift für Luxemburger Geschichte*, n°65 (3), 2013, p.344-347.
- QUANTIN-BIANCALANI Stéphanie *et al.*, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°45, « Exposer l'architecture I », 2023.
- RIPOLI David, « Architectures sans fondations. Éléments d'histoire sur le musée des fragments », dans *Faces*, n°53, 2003, p.12-17.
- ROBINSON Joel, *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*, Londres et New York, Routledge, 2023.
- SZACKA Léa-Catherine, *Exposer l'architecture. Une investigation auprès d'établissements dédiés à l'exposition et à la diffusion de l'architecture en France* [en ligne], disponible sur le site du Royal Architectural Institute of Canada d'Ottawa, <https://raic.org/sites/raic.org/files/raic/documents/catherineszacka-report.pdf>, consulté le 24 février 2025.
- SZACKA Léa-Catherine, « Quand la ville entre au musée. Les expositions comme média d'analyse, d'invention, d'appréhension et de projection du territoire urbain (Centre Pompidou 1969-1994) », dans GARRIC Jean-Philippe (éd.), *Modèles et modalités de la transmission culturelle* [en ligne], 2015, disponible sur <https://books.openedition.org/psorbonne/7593>, consulté le 21 mai 2024.

TERRISSE Marc, *Le centre d'interprétation dans tous ses états. Un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions ?*, Paris, Complicités, 2017.

TEWDWR-JONES Mark, SOOKHOO Dhruv et FREESTONE Robert, « From Geddes' city museum to Farrell's urban room : past, present, and future at the Newcastle City Futures exhibition », dans *Planning perspectives*, vol.35 (2), 2020, p.277-297.

TEXIER Simon, *L'architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Gallimard, 2009.

VAN ACKER Wouter et VERBRUGGEN Christophe (éd.), *Gent 1913 : Op Het Breukvlak van de Moderniteit*, Courtrai, Snoek, 2013.

VAN GERREWEY Christophe, VANDEPUTTE Tom, et PATTEEUW Véronique (dir.), *OASE*, n°88, « Exhibitions. Showing and Producing Architecture », 2012.

WATSON Fleur, *The New Curator. Exhibiting Architecture and Design*, Londres et New York, Routledge, 2021.

WITTOCX Eva *et al.*, *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Amsterdam, Valiz, 2018.

An., « Exhibiting Architecture : The Praxis Questionnaire for Architectural Curators », dans *PRAXIS : Journal of Writing + Building*, n°7, 2005, p.106-119.

9. Annexes

Annexe 1 — Entretien avec Yaron Pesztat, curateur architecture moderne du CIVA.

Annexe 2 — Entretien avec Géry Leloutre, curateur de l'exposition *Le Plan Alpha*.

Annexe 3 — Tableau des expositions

Annexe 1 — Entretien avec Yaron Pesztat, curateur architecture moderne du CIVA

À Bruxelles, au CIVA, le 5 novembre 2024.

Sur l'exposition *La modernisation de Bruxelles. Stanislas Jasinski*, Bruxelles, CIVA, 2024.

Propos recueillis et édités pour plus de clarté par l'auteur.

ZB : Je peux vous demander, d'abord, votre rôle au sein du CIVA ?

YP : Je suis curateur architecture moderne. Ça veut dire que je m'occupe des livres et des expositions qu'on réalise à partir des fonds d'archive, principalement, mais pas uniquement.

ZB : Et vous avez une formation d'architecte ?

YP : Rien du tout. Aucune formation en lien avec ce que je fais.

ZB : Vous êtes arrivé comment au CIVA alors ?

YP : Je suis arrivé, en fait, aux archives d'architecture moderne en 2014, donc avant que les fonds d'archive soient transférés au CIVA. Et comment je suis arrivé aux archives d'architecture moderne, c'est une bonne question. Disons que, à l'origine, les AAM sont une association militante, et que moi-même j'ai une carrière de militant dans le domaine de l'urbanisme.

ZB : Comment est-ce que vous définiriez l'institution, le CIVA ? Est-ce que vous le voyez plus comme un musée, comme un centre de documentation, comme un peu de tout ça à la fois ?

YP : Je crois que la spécificité ou la particularité, peut-être même la singularité à certains égards, du CIVA, c'est d'être tout à la fois. En tout les cas par rapport à mon activité professionnelle, c'est cette dimension-là qui est la plus importante et la plus intéressante, parce qu'on fait des expositions à partir de nos propres archives. C'est-à-dire qu'on est à la fois un musée qui conserve, un lieu d'exposition, une maison d'édition. Et l'essentiel de mon activité — ce n'est pas le cas des autres curateurs — consiste à travailler à partir de nos propres archives, de notre propre centre de documentation, et de notre propre bibliothèque. Donc tout se fait *indoor*, si vous voulez. C'est du circuit court dans le domaine des expositions.

ZB : Alors ces collections que vous exposez, ça va principalement être des archives papier. Vous avez aussi des objets en trois dimensions en plus ?

YP : Oui. Il y a des objets en trois dimensions, mais qui sont, en règle générale, liés aux fonds d'archive. Parce que quand on reçoit... Par le passé, en tout les cas, quand on recevait, puisque les collections ont été constituées il y a longtemps. Et continuent d'être augmentées ici, mais l'essentiel a été constitué à partir de la fin des années soixante. Donc lorsqu'on recevait, à l'époque, un fond d'archive d'un architecte, beaucoup d'entre eux n'étaient pas qu'architectes, du reste, ils étaient souvent urbanistes, décorateurs, créateurs de mobilier, etc. On recevait la totalité des archives, donc en ce compris les objets en trois dimensions. Donc oui, il y a beaucoup d'objets en trois dimensions, qui viennent enrichir, compléter, les fonds d'archive papier.

ZB : Surtout des maquettes, j'imagine.

YP : Pas que. Ça peut être des meubles, quand l'architecte était également créateur de mobilier, ce qui était souvent le cas dans les années de l'entre-deux-guerres, par exemple. Ça peut être des vitraux, c'est le cas pour l'œuvre de Louis Herman de Koninck ; des maquettes bien évidemment. Ça peut être des maquettes d'éléments de décor, face intérieure ou extérieure. Donc c'est assez diversifié.

ZB : Et quels sont les rapports du CIVA avec les pouvoirs publics locaux ? J'imagine que vous avez un lien avec la ville de Bruxelles qui est assez fort.

YP : Alors, aucun lien avec les pouvoirs locaux. Par contre, nous sommes entièrement subsidiés par la région de Bruxelles.

ZB : Dans le cadre de cette exposition sur le travail de Stanislas Jasinski, les idées d'exposition, généralement, elles partent de la collection, ou elles vont venir d'autres sources ?

YP : En général, tout part des collections. C'est le point de départ.

ZB : Donc l'idée, c'est vraiment de pouvoir faire visualiser ces collections à un public.

YP : Oui.

ZB : Et vous allez souvent avoir cette approche monographique ?

YP : Non. Par le passé on faisait soit des expositions monographiques, en lien avec le fond d'archive d'un architecte — ou urbaniste, mais c'est quand même plutôt de l'architecture que de l'urbanisme en règle générale, par le passé ; éventuellement des expositions thématiques, qui nous permettaient alors de puiser dans différents fonds d'archives. Depuis peu, on a réorienté les expositions vers des thèmes sociétaux. Il nous arrive encore néanmoins de faire des expositions monographiques, mais c'est relativement rare. Donc l'exposition *Jasinski*, qui est liée en fait à un livre publié sur Jasinski²⁸³, est devenue un peu une exception qui confirme la règle. Mais une exception qui s'inscrit dans la continuité de ce qui se faisait par le passé.

ZB : Et dans ce genre d'expositions, est-ce que vous allez chercher à avoir une expographie qui est liée avec le thème ? Enfin, de créer une exposition dont la forme rappelle le fond, en quelque sorte ; de vraiment lier les deux.

YP : Alors, c'est toujours le cas. Parce qu'il n'y a pas, d'un côté un scénario d'exposition avec du contenu, et de l'autre côté une scénographie. En général, si on fait ça, l'expo n'est pas réussie. Donc c'est toujours une interaction entre le contenu scénaristique et la mise en scène. Alors, la question, c'est de savoir comment ça s'articule. Il faut savoir qu'ici, on a des scénographes en interne, puisqu'on fait du circuit court. Donc tout se fait dans les quatre murs de l'institution. Avec donc un scénographe — ou une scénographe, là maintenant c'est une scénographe — qui a une connaissance de l'institution et des fonds d'archive relativement importante. Je dis ça parce que ce n'est pas la

²⁸³ PESZTAT Yaron (dir.), *Stanislas Jasinski. Un architecte moderniste*, Bruxelles, CFC-Editions, 2024.

même chose de travailler avec quelqu'un qui est dans l'institution, qui connaît l'institution et ses fonds d'archive, que d'aller chercher un scénographe extérieur. Donc il y a une proximité avec les contenus qui est évidemment positive, qui apporte une plus-value au travail final, ça c'est une première chose. Mais le fait que cette personne est sous la main permet également un très grand nombre d'interactions. C'est-à-dire qu'on peut co-construire le projet.

En fait, pour répondre à votre question, il faudrait que je vous explique comment ça marche, comment ça fonctionne, ce travail entre le commissaire d'exposition et la scénographe. Je ne vais pas généraliser, parce que je ne sais pas comment les autres travaillent, mais je peux vous dire comment je travaille. Moi, je travaille à partir d'un fond d'archive. C'est le fond d'archive et son examen qui me donnent les premières idées. À partir de là, je vais construire un scénario. Et assez tôt dans l'élaboration de ce scénario, une fois que j'ai les idées assez claires et que j'ai présélectionné un certain nombre de choses à montrer, je vais en parler au scénographe. Et le scénographe va, lui aussi, commencer à réfléchir à une spécialisation des documents et des idées. Une spécialisation du scénario. Et ensuite, on va avoir un certain nombre d'allers-retours, entre scénographe et commissaire, c'est-à-dire que moi, je vais ajuster ma sélection, peut-être pas mon propos mais ma sélection, aux idées qui m'ont été soumises par la scénographe et inversement. La scénographe va évidemment tenir compte de mes idées et de ma sélection. Donc c'est dans l'ajustement entre les deux que ça va se construire.

Maintenant si vous voulez parler de l'aspect purement formel, ou esthétique si vous voulez, je ne sais pas s'il y a moyen de distinguer cet aspect du fond, en fait. Pour moi c'est une seule et même chose. Une exposition est réussie, à notre niveau — après c'est le public qui décide si ça marche ou pas — quand on a, dans cette interaction entre le commissaire et scénographe, trouvé la forme qui correspond adéquatement au contenu. Mais ça va dans les deux sens : le contenu doit rentrer dans la forme, et la forme doit s'adapter au contenu. Donc, pour répondre plus précisément à la question formelle, il y a une partie qui tient au style du scénographe, ça c'est évident. Mais là, dans l'exposition *Jasinski*, *primo*, il y a des contraintes. On ne fait pas exactement ce qu'on veut, à partir du moment où on a décidé de faire une exposition dans la petite salle chez nous : elle a des caractéristiques esthétiques, puisqu'elle est entièrement lambrissée. Le bois n'est pas précieux, c'est un bois simple, mais ça donne un côté un peu cosy, chic, « cabinet de curiosité ». Pour être très concret, à l'origine, le sol est en béton peint. Un sol qui a été peint dans une espèce de couleur vert d'eau, et qui est très abîmé, en réalité, parce qu'avec le passage, il y a des trainées. Dans un premier temps, on s'est dit : « On va laisser le sol comme ça. ». Parce que ça permet un contraste entre le caractère un peu brut, industriel du sol, et les murs. Moi, j'ai préconisé qu'on mette un tapis. Un tapis plein, parce qu'il se trouve qu'on avait des chutes d'un tapis gris utilisé pour une autre exposition. Je vous dis ça dans le détail parce que c'est comme ça que ça marche : ce n'est pas des choses qu'on élabore *a priori* dans son coin et puis on les réalise, non. C'est des choses qui se construisent progressivement, avec parfois les moyens du bord, des limites, éventuellement financières, ou matérielles, peu importe. Donc on s'ajuste, on s'adapte à la réalité. Donc moi, j'avais cette idée de mettre un tapis gris, pour renforcer le côté « cabinet », si vous voulez, et « lieu cosy », sachant qu'une exposition, point de vue luminosité, c'est jamais très clair, pour des raisons de conservation des documents, on est tenus au respect de certaines normes d'éclairage. Et donc je trouvais que cette forme de... Je ne vais pas dire « préciosité », mais ce côté cosy, petite pièce fermée, lambrissée, tapissée au sol, plus les petites constructions permettant de présenter des documents à plat, principalement des revues, contribuait à un effet « cabinet de curiosité », et marchait bien avec une certaine élégance dans les dessins de Jasinski. Et dans la personnalité de Jasinski.

ZB : À la fois, je trouvais que ça créait vraiment un contraste avec son oeuvre qui était, justement, écrasante.

YP : Bien sûr, et en même temps, comme vous l'avez vu, ça permettait de jouer sur un contraste entre une oeuvre complètement mégalomaniacale, disproportionnée à maints égards. Alors on aurait pu jouer à l'inverse, si vous voulez, en proposant une forme qui répliquait, en quelque sorte, le contenu, mais *primo* la pièce ne s'y prêtait pas. Et deuxièmement, moi, je trouve plus intéressant, dans mon approche des choses : la forme ne doit pas dupliquer le contenu. Parce que ça n'apporte rien. C'est plus intéressant de jouer sur un contraste, voire même une espèce de contradiction, parce que ça apporte une dimension supplémentaire dans la lecture. Sinon, c'est comme mettre des sous-titres, si vous voulez. Et si vous mettez des sous-titres, c'est que vous n'avez pas réussi à vous expliquer, en quelque sorte, à faire passer l'idée et la sensation que vous souhaitiez faire passer.

ZB : Je voulais vous demander aussi, si, pour réaliser des expositions comme ça, vous aviez des collaborations avec des pratiquants, en architecture et en urbanisme ?

YP : Alors, c'est variable. Pour celle-là, j'ai travaillé avec Geoffrey Grulois, qui est professeur d'urbanisme à la Cambre. Mais qui est co-auteur du livre, en réalité. Il y a un livre sur Jasinski, on était trois à le faire : Amaury De Smet, Geoffrey Grulois et moi-même, et Geoffrey Grulois est professeur d'urbanisme à la Cambre. Donc là, dans ce cas, oui, on a travaillé avec un professeur d'urbanisme.

ZB : Et quel était son rôle dans l'exposition ?

YP : En fait, le thème de l'exposition est très lié à son chapitre. Et donc, on était co-curateurs. Ça veut dire quoi, concrètement, quand on travaille avec quelqu'un qui n'est pas professionnel des expositions : ça veut dire qu'il y a quand même, en amont, une préparation de la part du commissaire professionnel — moi — qui soumet des idées au collaborateur. Et puis ça devient alors assez rapidement un vrai travail de collaboration à égalité. Simplement, les aspects scénographiques, par exemple, il n'y a pas été associé, parce que ça c'est moi qui y travaille avec la scénographe du CIVA. Mais sur le fond, sur les idées et ensuite la sélection, la présélection des documents, c'est un travail de collaboration à égalité.

ZB : On voit souvent dire que c'est difficile d'exposer l'architecture et l'urbanisme, évidemment, de passer outre les difficultés de l'échelle des choses à montrer, etc. Est-ce que vous trouvez que c'est encore plus compliqué avec l'urbanisme que l'architecture, ou au final les défis sont plus ou moins les mêmes ?

YP : Non, c'est plus difficile avec l'urbanisme. Parce que l'urbanisme ne permet pas de montrer des images qui sont immédiatement appréhendables par le grand public. Je veux dire, quand vous faites une exposition d'architecture, vous montrez des dessins de maisons, d'un immeuble ; vous montrez une maquette. Voilà, même si ce n'est pas l'objet réel et que c'est sa représentation, c'est néanmoins un objet parlant. Un plan d'urbanisme, ce n'est pas parlant. Enfin, sauf pour les urbanistes. Donc c'est beaucoup plus compliqué. Moi, j'essaie d'éviter de montrer des plans d'urbanisme, parce qu'ils sont difficiles à déchiffrer, à décrypter. Dans le cadre de *Jasinski*, on a fait une exposition qui est plutôt, d'ailleurs, une exposition d'urbanisme, mais en montrant de l'architecture, en fait. Et

donc ça, c'est ce qui a permis d'aborder des questions d'urbanisme, avec des images, plus facilement appréhendables par le grand public, que des plans.

ZB : Est-ce que vous pensez qu'il n'y a pas des objets qui peuvent être montrés, autres que des plans et des dessins, par exemple des films, des choses comme ça, qui peuvent vraiment faciliter la compréhension ?

YP : Dans une exposition d'urbanisme ? Oui, ça nous arrive de montrer des films. C'est assez rare... Si vous voulez, le problème, pour moi, il est plutôt scénographique. Pourquoi, parce qu'un film, c'est long. Et en principe, une exposition, ça se visite en une heure, deux heures maximum. En plus quand on fait une petite exposition, c'est nettement moins. Si votre film fait vingt minutes, ça ne va pas. Ça augmente d'autant le temps de l'exposition et les gens ne sont pas prêts à consacrer vingt minutes de plus à leur visite. Surtout qu'un film, en général, ça ne suffit pas : il en faut plusieurs. Trouver des petits films parlants, c'est pas facile. Disons que, c'est possible... Mais c'est compliqué. Sauf avoir les moyens de faire soi-même le film, là par exemple, on a fait une exposition sur l'architecte Simone Hoa, on a commissionné deux vidéastes pour faire un film. Mais bon, c'est de l'architecture, ce n'est pas de l'urbanisme. Mais sinon, on est contraints de travailler avec le matériau existant. Le matériau existant, il n'est pas facile à trouver, il n'est pas forcément pertinent, il est souvent trop long. Couper, ça pose des tas de problèmes, et en plus, en règle générale, il coûte très cher. Parce qu'il faut payer des droits. Donc c'est une piste intéressante, que j'ai utilisée parfois, qui n'est pas une piste facile, en fait.

ZB : Et est-ce que vous avez parfois des retours des visiteurs sur leurs difficultés de compréhension éventuelles ?

YP : Non, jamais. Enfin, pas parce qu'ils trouvent que ce n'est pas difficile : parce qu'on n'a pas l'occasion d'échanger avec les visiteurs. On a l'occasion d'échanger, principalement, avec les visiteurs quand on fait des visites guidées. La visite guidée, elle a une vertu pédagogique évidemment intrinsèque. Les gens sont très heureux à l'issue de la visite guidée, mais parce qu'ils ont eu un guide. Donc ça ne nous donne pas une idée de ce que ressent le visiteur sans guide. Moi, je sais que ce n'est pas évident, de voir une exposition d'architecture, quand on n'est pas particulièrement intéressé à l'architecture, quand on n'est pas, à certains égards, un professionnel de l'architecture. Donc j'ai toujours, pour ma part, un grand souci d'accessibilité. J'intègre ça, moi, dans mon scénario ; ma sélection ; dans les textes que j'écris ; dans la manière aussi dont je démarre une exposition, dont je plante le décor. Pour moi, le démarrage d'une exposition est essentiel, parce que c'est lui qui va permettre de donner une clef de lecture au visiteur, qui va lui permettre de cheminer dans l'exposition en ayant une petite idée de ce qu'on lui raconte.

ZB : Et pour cette exposition-là, il y a eu des visites guidées ? C'était quand même assez limité.

YP : Oui, il y a eu des visites guidées. Parce qu'il y a eu des demandes. Beaucoup, à mon grand étonnement, parce que c'était une petite exposition.

ZB : Oui, c'est chouette. Il y a eu aussi des balades dans Bruxelles, j'ai vu, qui étaient organisées, en lien avec ?

YP : Oui, alors, c'était en lien avec, mais sur le côté, et elles ont eu lieu avant, en fait. Elles ont été co-organisées à l'initiative de la commune d'Ixelles, à l'occasion de la parution du livre. Et en fait il

y a un autre livre sur Jasinski, qui a paru quelques mois auparavant²⁸⁴. C'est le hasard. Et comme se sont des amis à nous — les auteurs sont tous profs à la Cambre —, on s'est mis ensemble pour proposer une série de visites guidées, à Ixelles principalement, un peu Uccle, qui ont été organisées par la commune d'Ixelles. Et qui ont eu un très grand succès, je dois dire. On a été tout à fait surpris, on a eu entre cinquante et soixante personnes par visite. Se balader avec cinquante personnes en rue, ça fait beaucoup de monde, quand même. Mais c'est vrai que ça, par contre, c'est un complément intéressant, par rapport à une exposition. Pouvoir proposer des visites guidées.

ZB : Est-ce que vous considérez que l'une des missions du CIVA, c'est justement d'encourager le regard vers l'architecture en-dehors de l'institution ? Vraiment avoir une espèce de synergie entre l'intérieur et l'extérieur, et faire en sorte que les gens s'intéressent à l'architecture, à l'urbanisme, autour d'eux ?

YP : Alors, oui, évidemment. C'est même la mission première. Et ça tient à l'origine militante de l'association : les AAM, qui ont été créées en 68-69, l'idée, c'était de sensibiliser les gens au patrimoine architectural. À l'époque, c'était surtout ça : la question du patrimoine architectural, qui était menacé, parce qu'on démolissait à tour de bras. Et donc l'idée n'était pas simplement de proposer des expositions ou des livres pour eux-mêmes, mais pour sensibiliser les gens à l'importance et l'intérêt de l'architecture, telle qu'elle se déploie autour d'eux à Bruxelles, puisqu'ici les fonds d'archive concernent quand même des architectes quasi-exclusivement belges, mais qui ont surtout construit à Bruxelles. Donc il y a quelque chose de très localisé dans la démarche de l'institution à l'origine. Et c'est vrai que quand moi je fais, dans tous les cas, des expositions d'architecture... Jasinski, l'essentiel de son oeuvre est à Bruxelles. Donc l'articulation avec le territoire et l'architecture réelle, construite, telle qu'elle existe encore — dans le cas de Jasinski, c'est assez facile, parce que la quasi-totalité de son oeuvre est encore existante et a été relativement peu modifiée — ça fait en effet partie, je dirais implicitement, de l'exposition. On espère qu'après ça les gens vont aller voir.

ZB : Oui, bien sûr. Mais alors vous parlez de la mission liée au patrimoine architectural ; du fait que le musée soit un fond d'archive : est-ce que vous considérez qu'il y a quand même un rôle du CIVA dans des projets d'aménagement futurs, et pas uniquement un regard vers le passé ?

YP : Alors, oui et non. Encore une fois, par le passé, à l'époque des archives d'architecture moderne, il y avait une dimension militante évidente. Mais je ne vais pas rentrer dans le détail, puisque cette époque-là est révolue. Je vais parler de l'institution actuelle. Quand on fait une exposition historique, il n'y a pas une visée militante à proprement parler. Par contre, les expositions qu'on fait depuis quelques années et qui ont, comme je vous expliquais, la réorientation vers des thèmes sociétaux, là on s'inscrit dans un débat public. Ça ne va pas jusqu'à contester des aménagements ou proposer de nouveaux aménagements, mais l'exposition est un moment de réflexion sur le développement urbain en général. Avec, éventuellement, un *focus* sur Bruxelles ou sur la Belgique, parce que les archives qu'on présente sont liées à Bruxelles ou à la Belgique. Mais il n'y a pas un militantisme concret, ancré dans un territoire particulier ou dans un quartier particulier. On ne va pas jusque là.

²⁸⁴ BOONE Véronique, COHEN Maurizio et MORITZ Benoit, *Stanislas Jasinski*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2023.

ZB : L'exposition actuelle, *Préhistoires d'architecture*, quelque chose comme ça²⁸⁵ : vous la considèreriez comme une exposition thématique de ce genre-là ?

YP : C'est une exposition tout à fait thématique, et c'est une exposition militante parce qu'elle parle d'un enjeu de société, en matière de développement urbain, d'aménagement du territoire à grande échelle, oui, en effet. Ça se voit pour ceux qui le décryptent comme ça. Et pour le reste, ça se lit dans les textes. Dans le texte d'introduction — qui est d'ailleurs affiché déjà à l'entrée, mais l'exposition n'est pas encore ouverte — on parle des enjeux actuels de société : la crise environnementale, la crise de la modernité, la crise de l'architecture...

ZB : Donc il y a vraiment une rupture entre les expositions plutôt tournées vers le passé historique, et celles qui...

YP : Je ne dirais pas ça, et si j'ai laissé penser ça, c'est que je me suis mal exprimé !

ZB : C'est peut-être moi qui ai mal compris.

YP : Non, mais vous avez raison, j'ai fait un raccourci. En fait, quand on continue à faire des expositions à caractère historique, on va dire, par exemple monographique : c'est le cas de *Jasinski*, et ça a été le cas précédemment avec l'exposition consacrée à Simone Guillissen-Hoa. On oriente, si vous voulez, l'exposition vers une question de société. Donc dans le cadre de *Simone Guillissen-Hoa*, c'est la première architecte femme en Belgique à avoir un bureau à son propre nom. Et donc, au travers de l'exposition, on a posé la question du genre en architecture. Et l'exposition était accompagnée d'un programme de séminaires, conférences, débats portant explicitement sur ce thème-là. Donc il y a une double lecture possible : on peut visiter l'exposition comme une exposition historique, et s'arrêter à ça. Mais on peut aussi — et les textes, et même la scénographie et le scénario de l'exposition menaient à ça — inciter les gens à se poser la question du genre en architecture. Et ça c'était implicite, par contre, explicitement, tout le programme autour de l'exposition abordait de front la question du genre.

Pour ce qui est de *Jasinski*, on aurait pu faire une exposition très différente. S'agissant d'une petite salle, et sachant que l'oeuvre de Jasinski est considérable et aborde des tas de domaines, on aurait pu faire une exposition sur les immeubles résidentiels chez Jasinski ; on aurait pu faire un pot-pourri des beaux dessins. On a choisi de faire cette exposition-là parce qu'elle permet d'aborder la question de la bruxellisation, et des questions qui sont encore aujourd'hui d'actualité, comme : comment répond-on à la question de la densification des villes ? En construisant en hauteur, comme le préconisait Jasinski (et c'est ce qu'on montre) ? En opérant de manière assez radicale, des grandes saignées dans le tissu urbain, pour permettre des constructions en hauteur ? Ou, au contraire, comme la politique de rénovation urbaine de la région bruxelloise l'a préconisé depuis sa création en 1989, en respectant le tissu urbain, son fonctionnement social, la petite échelle, les rues, les places, les constructions entre mitoyens ? C'est une question qui reste d'actualité aujourd'hui. Et c'est cette question-là qu'on a posé d'entrée de jeu dans le texte d'introduction, d'ailleurs. Parce qu'il y a, de notre point de vue, une actualité de la réflexion de Jasinski. Et du reste, on a accompagné cette exposition de trois conférences-débats. Précisément sur la question de l'actualité de Jasinski. Non pas forcément de sa réponse, qu'on peut ne pas partager, mais la question ! La question est bonne. Après ça, il y a plusieurs réponses, Jasinski en a proposé une. Qu'il n'a jamais

²⁸⁵ Il s'agit de l'exposition *Pré-architectures*, Bruxelles, CIVA, 2024-2025.

mise en oeuvre, puisque les projets présentés, ce sont exclusivement des projets non-réalisés, à l'exception du dernier, un immeuble à appartements qui a effectivement été réalisé. Donc, je répond à votre question en nuanciant mon propos et l'impression que j'ai pu vous donner. Exposition historique par le passé ; questions sociétales aujourd'hui, non : même quand on fait des expositions historiques monographiques, on essaie d'articuler une question de société. Ce qui veut dire que le choix qu'on va faire du sujet et des oeuvres, est lié à la question sociétale qu'on a posée au départ.

ZB : Il y a aussi une part d'imaginaire, se demander comment on aurait vécu Bruxelles si ces projets avaient vraiment été réalisés. Essayer de se placer un peu dans cette situation-là. Enfin, moi, c'est ce que j'ai ressenti en visitant l'exposition.

YP : Oui, on peut dire ça. Mais alors dans un sens négatif. Ouf, on a échappé à - !

ZB : Oui, c'est surtout ça. Qu'est-ce que vous voudriez que les visiteurs retirent de vos expositions et de celle-ci en particulier ?

YP : Il y avait sûrement deux objectifs. Le premier, c'est de faire connaître un architecte méconnu. Parce qu'on pense que c'est un architecte très intéressant, qui a une oeuvre abondante, et qui, pour des tas de raisons, est totalement inconnu du grand public ; connu mais mal connu des spécialistes. Ce n'est pas pour rien qu'il y a d'ailleurs deux livres qui paraissent à quelques mois d'intervalle. Donc faire connaître un architecte méconnu, ça nous paraissait déjà un objectif, en soi très intéressant. Deux : pour cette exposition, mettre en lumière une dimension de son oeuvre qui, elle, est totalement inconnue, que ce soit du grand public ou des spécialistes. C'est la vision urbaine de Jasinski. Et puis trois, mais je vais me répéter, c'est mettre en débat cette question de la densité, qui reste d'actualité. En montrant une réponse que peu de gens partagent aujourd'hui, mais en essayant de faire percevoir aux gens qu'à l'époque, c'est une réponse évidente pour beaucoup de gens. Et ça me paraît intéressant d'inciter les gens à réfléchir un petit peu, notamment aux dégâts qu'on a pu faire à Bruxelles dans les années d'après-guerre, qui peuvent paraître aujourd'hui le fait de véritables iconoclastes irresponsables et moralement répréhensibles. Sauf que si on se replonge dans le contexte de l'époque, et qu'on se pose la question comme ils se la sont posée, on peut comprendre, sans accepter pour autant, pourquoi toute une génération est venue avec ce type de réponse. Donc ça permet une lecture un peu plus nuancée de l'histoire de l'architecture. Et, s'agissant de Jasinski, de projets non-réalisés. Est-ce qu'on a réussi à faire passer tout ça dans l'exposition, je n'en sais rien, mais ce qui est important, c'est d'avoir ces idées en tête quand on réalise l'exposition, pour nous. Après ça, on ne sait jamais exactement ce que les gens vont retenir.

ZB : Et est-ce que vous avez des statistiques sur les visiteurs qui sont venus voir cette exposition ?

YP : Oui. Celle-là, je crois que c'était 1600. Sachant que c'est une exposition gratuite, de petite taille, pour laquelle on ne fait pas non plus une publicité gigantesque ; on ne déploie pas des moyens très importants pour la faire connaître. Et que les grandes expositions qu'on fait dans l'autre salle de 400 mètres carré, les grosses expositions qu'on fait dans lesquelles on investit beaucoup de moyens, ce compris en terme de communication ; celles-là, quand elles marchent bien, elles font 5000-6000. Donc 1600 pour une petite exposition comme ça, c'est plutôt un bon résultat.

ZB : Et c'est surtout des visiteurs individuels adultes qui viennent ?

YP : On a eu des enfants parce qu'on a eu des écoles. Ça, c'est des visites guidées. Pour le reste, je ne peux pas vous dire, je ne suis pas à l'accueil. C'est vrai qu'en général, quand je circule dans le CIVA et je vois qui rentre, c'est des adultes, oui. Mais de tous âges, pas que des jeunes, et ils viennent seuls, ou en couple, ou alors en groupe ; un peu de tout. Mais c'est vrai qu'on ne tient pas des statistiques à ce point précises des visiteurs.

ZB : Au cours de l'année 2025, le CIVA va déménager au nouveau centre Pompidou...

YP : Oui, KANAL.

ZB : Est-ce que ça va changer vos missions ?

YP : Non, la mission reste la même. Les conditions d'exercice de la mission, évidemment, vont changer, puisqu'on change de lieu, et c'est tout autre chose. Mais la mission reste la même.

ZB : C'est un déménagement complet ?

YP : Oui.

ZB : Et vous allez avoir de nouveau un espace d'exposition temporaire et un espace permanent ?

YP : On n'a pas d'espace permanent, ici.

ZB : *La Cité des Enfants*, ce n'est pas un espace permanent ?

YP : Oui, vous avez raison. Mais c'est toujours la même exposition : c'est une exposition permanente, mais elle est particulière, c'est pour les enfants.

ZB : Oui, mais ça va déménager avec le reste.

YP : Oui, tout déménagement. Je ne sais pas si vous avez déjà visité le bâtiment, le garage. Donc il y aura à l'intérieur du bâtiment, des bâtiments : c'est des box. Pour pouvoir exposer, conserver, etc, il faut des conditions particulières, donc il y aura trois bâtiments à l'intérieur du garage. Nous occupons un bâtiment. Donc il y aura toujours un CIVA avec des collections, une bibliothèque, un centre de documentation et des salles d'exposition à l'intérieur de KANAL.

ZB : Et ce choix de déménager, ça vient de quoi ?

YP : Ça vient de la volonté de la région bruxelloise, qui pilote le projet KANAL, et qui est également devenue, en 2016 je pense, propriétaire du bâtiment. Avant 2016, le CIVA, c'était la COCOF, c'est-à-dire la Commission Communautaire Française de Bruxelles. C'est elle qui possédait le bâtiment, c'est elle qui avait fait construire le bâtiment, et c'est elle qui subsidiait les différentes associations qui étaient logées dans le bâtiment. En 2016, le tout a été racheté par la région, donc le CIVA est devenu entièrement régional. Et il se trouve que c'est au même moment que la région bruxelloise élaborait le projet KANAL. D'où l'idée que le CIVA devienne le pôle architecture de KANAL. Et donc un déménagement.

ZB : C'est aussi l'idée de rassembler, associer l'architecture aux Beaux-Arts, ce qui n'est pas forcément une évidence.

YP : Parce que le projet KANAL-Pompidou, ce n'est pas juste un projet de musée. C'est un projet de cité dédiée à la culture, dans laquelle il y aura, d'une part, expositions artistiques, dans le domaine de l'art moderne et de l'art contemporain ; il y aura également des installations, des performances, du cinéma, de la danse. C'est multi-dimensionnel, un peu à l'image, mais quand même au-delà de ce que fait le centre Pompidou, dans la diversité des disciplines. Et c'est également un ancien garage, c'est énorme, gigantesque, et il est articulé autour des deux rues intérieures. Et ces deux rues intérieures vont être maintenues. Donc il y aura une espèce d'espace public, à l'intérieur du bâtiment, qui lui aussi permettra d'organiser une multiplicité d'activités : il y aura des cafés, des restaurants... Donc c'est une petite ville dédiée à la culture, où toutes les disciplines ont leur place, d'où l'idée, évidemment, d'y intégrer l'architecture, mais parce que l'opportunité s'est présentée au bon moment, puisque la région est devenue propriétaire du bâtiment, des collections.

Annexe 2 — Entretien avec Géry Leloutre, curateur de l'exposition *Le Plan Alpha*

Par visioconférence, le 18 novembre 2024.

Sur l'exposition *Le Plan Alpha*, Bruxelles, Perspective.brussels, 2024.

Propos recueillis et  dit s pour plus de clarté par l'auteur.

ZB : Je voulais commencer par vous demander quelle était votre place au sein de l'institution de Urban.

GL : Je n'ai pas de place dans cette institution, je suis architecte-urbaniste et prof à la faculté d'architecture de l'ULB, et Urban m'a sous-traité l'expo. Après c'était une mini-expo, c'était une mini-mission, ils avaient pas d'argent du tout. Moi en fait, je suis un des rares qui connaissent le plan. Je l'ai étudié assez longtemps pendant ma thèse de doctorat, sans l'avoir jamais vu, parce que l'accès était interdit à l'époque — il n'y a pas si longtemps que ça, il y a quelques années. Donc quand finalement, l'accès a été libéré, ça a encore duré deux-trois ans, puis ils ont décidé de faire cette expo, comme il y avait les Journées du Patrimoine consacrées au modernisme. Ils en ont profité pour montrer cette pièce d'archive-là. Donc moi c'était la première fois que je le voyais, mais je le connaissais très bien, le plan. J'avais plein de documents qui en parlaient, mais je n'avais jamais vu, certainement pas en vrai. Et surtout, en photographie, je n'avais que la grande planche E, qui est à l'entrée de l'expo, et quelques éléments de planches de projet, mais très partielles. Donc ils m'ont appelé, presque en juin, je me demande si ce n'était pas même la première semaine de juillet ou la dernière semaine de juin, pour que tout soit fait pour fin juillet.

ZB : Donc ça a dû être assez rapide.

GL : C'était hyper rapide. Encore une fois, moi je connaissais bien le sujet... Alors il n'y avait pas que ça, il y avait dans quel état étaient les planches : elles étaient collées sur des panneaux de bois, ça on le savait. Et donc, d'emblée, il avait été question de les montrer telles quelles, dans un espace assez réduit. Donc, en terme de scénographie, il n'y avait pas beaucoup de réflexion. Il y avait David Serati qui était le chargé de projet au sein d'Urban, qui est lui-même architecte et artiste par ailleurs. Il vient d'arriver chez Urban, très débrouillard, il venait de l'ICA, l'Institut Culturel d'Architecture, où il avait l'habitude de gérer des projets comme ça de A   Z avec deux francs, trois sous. Donc en fait on a travaillé à deux, lui avait cette idée, plus ou moins, de scéno, avec à l'entrée un panneau explicatif que j'allais produire. Donc ma mission, au départ, c'était  a. Après on a effectivement sélectionné les panneaux à montrer, voir comment on les disposait, lesquels on disposait comment ; ça a  t  quelques réunions sur place, surtout, avec les panneaux. D'abord dans le dépôt pour les sélectionner, et puis, quand ils sont arrivés sur place, c'est les positionner, de la manière la plus didactique et intéressante possible.

ZB : J' imagine que c'est surtout ça l'enjeu, c'est de les rendre compréhensibles au public. Ce qui ne devait peut-être pas être si simple.

GL : Oui, donc, de nouveau, il n'y avait pas de budget, et il n'y avait pas question de faire une vraie expo... Alors elle est prolongée parce qu'elle a un petit peu de succès, et tout simplement parce qu'il n'y a rien d'autre qui est prévu après. Mais enfin, elle fonctionne assez bien, il y a pas mal de

monde. La preuve, c'est que vous l'avez vue. On s'attendait à ce que ça soit vraiment très anecdotique.

ZB : De niche ?

GL : De niche, oui... Mais déjà l'endroit n'est pas un endroit d'exposition, les gens qui viennent y vont soit parce qu'ils ont des réunions, soit parce qu'ils ont entendu parler du document, qui les intéresse. Ce n'est pas un truc comme... Je venais de terminer aux halles Saint-Géry sur les contrats de quartiers²⁸⁶, enfin, ça s'est fait en parallèle. L'expo se tenait pendant qu'on fabriquait l'autre expo. Là, il y a eu évidemment énormément de visiteurs, mais nonante-cinq pourcents des visiteurs ne viennent pas pour ça. Donc ils la découvrent, apparemment ça a très bien marché aussi parce qu'on a fait des petits carnets didactiques : les textes des panneaux ont été réimprimés sur des petits carnets en trois langues avec quelques images. Tout est parti, avec 1500 exemplaires, donc il y avait quand même pas mal de gens qui se sont intéressés à l'expo suffisamment pour prendre les petits carnets chez eux. Mais là, évidemment, les gens viennent parce qu'ils sont à Saint-Géry.

Chez Perspective, il faut y aller. La plupart des gens ne savent même pas que ça existe, ni le lieu ni l'institution. C'est assez étonnant, du coup, que j'ai reçu quelques messages, comme ça, assez rigolos, de gens qui ont vu l'expo. Parfois par hasard, parfois des chercheurs, notamment, des gens du monde académique qui m'ont écrit en disant : « J'ai été voir cette expo ». « J'ai été voir », donc peut-être pour une réunion, « et c'était chouette », donc c'est plutôt une bonne nouvelle. Mais donc comme il y avait très peu de budget, l'idée, c'était vraiment d'exposer les panneaux dans leur jus, donc pas d'explication autour du panneau. Ça vous avez vu, il y a uniquement le panneau d'entrée — enfin on va dire les planches pour les plans et le panneau pour le panneau explicatif. Il y a juste ce panneau-là qui est l'effort muséographique, où j'avais droit à 16.000 signes pour expliquer tout sur le plan Alpha. Ce qui était quand même pas rien, parce qu'il fallait expliquer ce que c'est un plan de secteur ; d'où ça venait ; qu'est-ce qu'il y avait dedans ; quelle était la vision.

Heureusement, comme je connaissais le sujet, ça a été relativement... C'est toujours un exercice, mais ça a été un exercice rigolo de simplifier au maximum le discours. C'est-à-dire, le truc était suffisamment dans ma tête, mûr, pour pouvoir le sortir comme ça. Mais c'est parce que j'avais étudié pendant très longtemps ce plan. Ce n'était pas le sujet de ma thèse mais justement, comme je n'avais pas accès à ce plan, j'ai finalement fait une thèse qui parle de la transformation de Bruxelles après-guerre et comment ça se faisait, la vision qu'il y avait derrière. Une thèse qui tournait autour de ce plan fantôme qui, en réalité, n'a jamais existé officiellement. Donc il y avait un peu une mise en abyme : je tournais autour de ce plan que je ne pouvais pas voir, qui n'a jamais existé mais qui a quand même eu une influence. En ayant beaucoup tourné autour, c'était assez facile pour moi de fabriquer un texte qui pouvait tourner autour. C'est-à-dire qui pouvait expliquer son contexte, qui pouvait aussi expliquer que ce n'était pas seulement une vision, mais un rassemblement de politiques en cours, et tout ça en quatre petits textes. Quatre façons de voir le plan, sur une espèce de ligne du temps. C'est quand même un boulot. Un boulot de synthèse, pour arriver à le faire à la fois linéairement pour les lectures, et en quatre facettes qui peuvent se lire dans l'ordre qu'on veut. Il n'y a pas d'ordre dans le texte.

ZB : Vous connaissiez très bien le sujet, donc, mais est-ce que l'exercice de le mettre sous forme d'exposition, c'est quelque chose que vous connaissiez bien aussi ? Ou c'était plus nouveau ?

²⁸⁶ Exposition *Des formes urbaines pour rénover Bruxelles*, Bruxelles, Halles Saint-Géry, 2024.

GL : Oui et non : ce n'est pas ma première expo. C'est ma deuxième en tant que commissaire, et ma troisième... Enfin, j'en ai fait plein aussi, des expos d'étudiants, ça c'est vrai. Mais une expo vraiment dans un lieu, en tant que commissaire, c'est ma troisième, ou quatrième même. Elles sont très différentes les unes des autres, et elles s'étalent quand même sur beaucoup d'années, mais c'est un truc que je commence à savoir faire. Mais c'est toujours une équipe aussi. Ici, encore une fois, ça a été très vite, il n'y avait pas de budget, il y avait beaucoup de contraintes au niveau de l'espace. Il y avait David qui était avec moi, avec qui j'étais beaucoup en contact. Le sujet était bien connu. Il y avait les graphistes qui ont fait la mise en page. Moi j'avais fait une pré-mise en page avec une chercheuse avec qui je travaille beaucoup, qui m'avait aidé, parce que c'était vraiment très court. Donc il fallait vraiment travailler à quatre mains, parce que sinon ça ne marchait pas. Je ne pouvais pas me concentrer à la fois sur le texte et sur des recherches de mise en page. Mais on a travaillé ensemble sur comment positionner les documents les uns par rapport aux autres sur un panneau didactique, une espèce de ligne du temps en deux dimensions, le temps et l'espace. On avait essayé d'un peu faire ça, et ça avait été transmis à des graphistes professionnels qui après, l'ont mis dans la forme que vous avez vue. Ils avaient un document vraiment très précis. Les images, leurs positions dans le panneau étaient déjà définies. Je suis architecte-urbaniste à la base, et je travaille toujours beaucoup comme ça, de manière très graphique. Donc j'écris le texte en faisant le panneau, en choisissant les images et en les disposant : les deux ont été fabriqués ensemble. Ce qui, finalement, est assez proche d'un travail d'exposition classique, si ce n'est que tout était rassemblé sur un seul panneau explicatif, puisqu'il y avait cette obligation d'avoir ce panneau, et puis le reste, c'était les planches originales.

Donc l'expo que j'avais fait juste avant sur les contrats de quartier à Saint-Géry, là aussi le texte a été fait en fonction du visuel, en parallèle, vraiment. Mais là, le texte suit le visuel, donc on se promène dans l'expo plus classiquement. On a un rapport plus intime entre l'expo, le texte ; enfin tout est un seul élément. Ici, il y a vraiment une dualité entre les planches, qui sont montrées telles quelles, et l'explicatif que vous pouvez lire avant ou après ou entre les deux. Je ne sais pas très bien, en fait, quand les gens le lisent. Je ne sais même pas s'ils le lisent. Mais la seule chose qu'on a fait, c'est de mettre en face de la planche explicative — ça c'était ma volonté — le plan E.

J'ai découvert que c'était le E et pas le F, je vais vous expliquer pourquoi après. Le plan E, qui était pour moi, jusque là — là aussi, encore une découverte liée à l'expo, mais encore une fois, ça a été tellement vite... Le temps de faire la découverte, l'expo devait être produite, donc l'expo n'en tient pas compte. Mais pour moi, la planche qui est en face du panneau, celui avec toutes les couleurs, était l'avant-projet du plan de secteur. Il s'avère que non : c'est une des planches du plan de secteur, mais le groupe Alpha la considérait comme égale à d'autres planches, les fameuses planches numérotées de A à F, dont elle n'est que numéro E et pas numéro F. Pour moi, c'était la planche conclusive, et j'étais persuadé que c'était ça le plan, et que le reste n'était que de l'explication de comment arriver au plan. Et pas du tout, il y a six planches qui, pour la plupart, ne sont majoritairement pas reprises dans la planche E, c'est-à-dire qu'elles disent des autres choses. Effectivement la planche E est un élément, l'élément sans doute principal, celui qui légalement allait être traduit en plan de secteur. Enfin, je ne sais pas, en fait, parce qu'en réalité, le truc s'arrête, et on ne sait pas très bien comment ç'aurait pu être traduit. Enfin, j'ai des gros soupçons, mais ça reste un petit peu mystérieux. Après ce n'est peut-être pas le plus important. Mais donc cette planche E est en face du panneau explicatif, parce que l'idée était quand même qu'on ait un peu la genèse et l'explication et, pour moi, la planche de référence. Tout le reste étant de la documentation, qui explique des choses. On avait donc les planches projet, de A à F, qui sont côté cour, qui du coup

font un peu face au panneau explicatif aussi. On a fait un petit biais qui se voit à peine, les planches sont un peu en biais dans la salle pour qu'elles soient en regard avec le panneau.

Et, par contre, de l'autre côté, ce sont les planches dites d'analyse, de *survey*, dont on a mis que cinq sur la vingtaine qui existe. Là, on les a sélectionnées un peu en fonction de leur type de graphisme, et un peu de leur thème. Ce n'était pas si évident, pour n'en sélectionner que cinq. Et ça, ce sont des cartes d'étude en fait, pour étudier le projet. Celles-là font face à la rue. Et c'est un peu rigolo, parce que Perspective a aussi une grosse mission de connaissance territoriale, donc il y a pas mal de gens qui s'arrêtent le long de la vitrine, qui croient qu'ils voient des analyses territoriales contemporaines. Mais ça c'était fait exprès. Il y avait ce petit côté un peu rigolo. Et alors, finalement, un hasard : il y a un trou dans la série. Vous avez le petit biais ; puis il y a un trou ; puis il y a une dernière planche, côté mur du fond. C'est parce que Frédéric Raynaud, de la direction générale de Perspective, qui s'occupe notamment des événements du rez-de-chaussée, voulait absolument un film.

ZB : J'allais vous le demander, parce que je n'avais pas bien compris le lien entre le film et le reste de l'exposition, justement.

GL : À la demande d'Urban, qui était vraiment lourde, parce que, encore une fois, ils m'ont donné moins d'un mois pour faire le boulot, en pleine période de vacances, avec la chance que je n'étais pas en vacances physiquement, ce mois-là. Enfin, j'avais un peu autre chose à faire. Il fallait donc plein de choses et notamment des films, au minimum un, sur le plan. Ils voulaient absolument un film. Je ne sais pas qui l'a demandé au départ, si c'était Urban ou Perspective, mais ils ont cette télé, donc ils veulent un film quand il y a une expo. Donc ça faisait partie de mon cahier des charges de trouver un film. Alors j'en avais deux, dont un où il y avait une interview du groupe Alpha, dans un reportage sur Bruxelles. Mais comme on en avait plus parlé, au mois de juillet, et que c'était tellement la course, je n'avais plus trop insisté, surtout que c'était déjà pas mal, ce que je faisais. Et à la dernière minute, la veille du vernissage, pendant qu'on montait l'expo, on a dit : « Ah, et le film ? ». J'ai dit « Oui, j'ai des films, c'est sur Sonuma et sur un autre truc. ». Et finalement, Sonuma a donné son accord le jour-même, heureusement. Il faut dire qu'une des responsables d'Urban a travaillé avec une dame qui travaille maintenant chez Sonuma. Ils avaient réussi à trouver un accord rapidement, dans les vingt-quatre heures. Par contre on a jamais réussi à avoir même le contact avec l'autre fond, un fond néerlandais de préservation de films, pour avoir l'accord du film avec l'interview du groupe Alpha. Du coup, ce petit film, c'est un film sur la transformation de Bruxelles dans les années soixante, une espèce de d'émission grand public, qui tourne et qui montre un petit peu Bruxelles à l'époque du plan Alpha.

Mais donc, Frédéric voulait absolument que cette télé soit visible depuis la rue. On a d'abord mis les panneaux, légèrement en biais mais c'est tout, en continu, sans trou. Et il trouvait ça insupportable, moche, monotone. Et nous, on était un peu fatigués : tout était hyper urgent, on avait placé le truc... Et donc finalement, c'était vraiment le jour-même du vernissage, on est revenus avec David et Frédéric, on a changé la disposition. Le truc, c'est qu'on a fait le trou, mais c'est un heureux hasard, parce que ce n'était pas fait exprès. Mais finalement, le trou correspond au panneau E qui est à l'entrée, dans la succession. Et donc c'est pas mal, parce que, quelque part, il dit que le E n'est pas là, il est ailleurs. Ça permet de tourner plus facilement autour de l'expo et de faire cette espèce d'habillage du mur du fond où on a deux planches qui font une espèce d'Y, parce qu'elles sont un peu pliées. Avec la planche des pentes, la topographie, d'un côté ; et une planche de projet de l'autre. Qui effectivement créent, c'est vrai, une bien meilleure dynamique scénographie que ce

qui était prévu au départ. Enfin, prévu : de nouveau, c'était un petit schéma sur un carton de bière en disant, « Bon, on va mettre les choses comme ça. ». Il n'y avait pas vraiment de grande réflexion, et c'est cette télé-là qui a permis de faire, finalement, la scéno finale, qui est... Enfin ce n'est pas vraiment une scéno, mais bon : qui est assez sympa, qui fonctionne assez bien, en fait. J'ai fait des visites guidées, et même dans la visite guidée, ça me permet de rythmer le truc et de repenser, de revenir au panneau explicatif au bon moment parce qu'il y a le trou : « Ah oui, et donc là on a la planche E qui revient. » Enfin, je pars de la planche E, je traverse les planches, et puis, quand il y a le trou, je peux revenir au panneau explicatif pour parler de différentes choses. Bref, ça fonctionne assez bien. Enfin, voilà, c'est toujours comme ça : quand on fait une expo, il y a une grosse partie qui est quand même liée aux contingences du moment. Et il y a beaucoup de choses qui se font sur place. Les autres expos que j'ai fait aussi, à certains moments, on décide des choses à la dernière minute : les panneaux bougent encore quand l'expo s'ouvre. Ils balancent encore.

ZB : Vous avez parlé de visites guidées : vous en avez eues beaucoup ?

GL : Non, j'en ai fait deux, et j'en ai deux autres prévues, au minimum. Et peut-être encore une troisième ou une quatrième. Ah non, j'en ai fait trois déjà.

ZB : Et c'est des groupes de professionnels de l'urbanisme qui vous font des demandes ?

GL : Il y a eu, oui, donc il y a eu une visite guidée au vernissage. Ça, il y avait un peu de toutes sortes. Puis, il y a eu une visite guidée avec Paola Viganò, une architecte très célèbre qui a fait le plan Vesdre. Vous êtes de Liège, vous ?

ZB : Oui.

GL : Elle a travaillé avec l'université de Liège sur la vallée de la Vesdre après les catastrophes. Je la connais bien, et elle m'avait demandé une visite pour son bureau. Et puis un groupe de guides, Brukselbinnenstebeuten, c'est une asbl type Arcadia ou autre, qui organise des visites guidées de Bruxelles sur différents thèmes. Ce sont des guides semi-professionnels, voire professionnels : l'organisateur, Bert, je crois que c'est son boulot plein-temps. Mais ils font ça, à mon avis, le soir et le weekend, pour un petit revenu. Après, ils le font surtout par passion, et c'était super : ça a duré deux heures. On avait prévu une heure et ça a duré deux heures, et encore, c'est parce qu'on devait partir. Et ils avaient des millions de questions, ils voulaient toujours continuer, alors que moi, je m'attendais à ce qu'ils en aient marre à un certain moment, mais non. C'est un chouette public, ça. Et les deux prochaines, c'est pour Urban et Perspective. Les deux l'une après l'autre, le même jour. Et je n'en ai pas faites pour mes étudiants, c'est un peu con, ou pour des collègues d'autres universités qui étaient intéressés ; c'est un peu un manque de temps. Mais j'aime bien les visites guidées, pour la précédente sur les contrats de quartier j'en avais faites aussi. Deux pour les bureaux d'étude ; trois pour les administrations ; plus celle du vernissage, aussi pour l'administration. C'est quand même chaque fois, pour moi, des moments didactiques. Ce qui m'intéresse dans ces plans ou dans ces expos, c'est d'expliquer des enjeux contemporains, en réalité. Donc je mets l'accent sur, en tout cas, ma vision de comment on fait de l'urbanisme. Enfin, ma vision : ce n'est pas la mienne, en réalité. Mais celle que j'ai déduit au long de mes années de pratique et de recherche, et qui est notamment...

Enfin, le plan Alpha, dans la littérature, le peu qu'on en parle, c'est vu comme une espèce de plan technocratique, arrivé de Mars. Et donc, le jeu de l'expo aussi, c'est de montrer qu'il y a

énormément de choses qui sont entremêlées, qui reprennent de plans existants, qui reprennent des politiques existantes ; qu'ils sont eux-mêmes actifs dans la ville et qu'ils transforment la ville au moment où ils font le plan et, comme par hasard — j'aime bien utiliser ce mot-là, mais évidemment, il n'y en a pas — des zones du plan qu'ils hachurent en zones de nouvelle monumentalité, de nouvelles formes urbaines : ils sont occupés à faire des projets d'architecture dessus. Donc ils savent très bien ce à quoi ils veulent arriver. Et il va dans les deux sens, c'est-à-dire que le projet est à la fois très territorial, a une dimension territoriale quand ils font de l'architecture ; tandis que quand ils font leur plan, ils ont une vision très architecturale des choses. C'est ces multiples dimensions, cette nécessité qu'ils avaient de prendre en compte toute une série de documents de planification existants, au niveau communal et au niveau de l'état. Le plan des routes notamment ; le plan du métro ; tous les PPA que les communes faisaient pour transformer leurs propres paysages. Tout ça rentre dans une espèce de synthèse, plus ou moins bien faite, plus ou moins pas, ça dépend. Mais ce n'est pas du tout un plan complètement détaché de sa réalité. C'est ce que j'essaie d'expliquer : il a des principes, notamment le principe des unités de voisinage ; les unités d'aménagement ; les 37 ou 35, qui sont la vision des unités de voisinage modernistes, un peu le quartier revisité sauce moderne. Mais oui, ils font ce genre de choses ; oui, ils adaptent la ville à la mobilité automobile ; mais ça, c'est des choses *mainstream* à l'époque. Donc on est pas dans quelque chose de particulièrement scandaleux pour son temps. Et ça, ça va à contre-courant de ce qui est écrit, des quelques rares textes qu'il y a sur le plan Alpha, qui le présentent toujours comme le diable, enfin comme quelque chose de terriblement destructeur.

Dans une expo, j'aime bien parler surtout de processus. Dans l'expo des contrats de quartier aussi : c'est un format de plan d'urbanisme très bruxellois, lié à la région bruxelloise, très spécifique ; ça marche assez bien, c'est pour ça qu'ils font des expos là-dessus, parce que c'est un des rares trucs sur lesquels ils disent que ça marche. J'aime bien placer ça dans une tradition, et aussi montrer que ça ne travaille pas tout seul, qu'il y a des formes d'articulations. Là, en l'occurrence, on les avait dessinées, on les avait produites, donc l'expo, un peu comme le panneau explicatif d'ici, a une dimension finalement très interprétative et créative dans ce panneau d'explication. Notamment le petit collage que j'ai fait des plans communaux : je l'ai fait, de nouveau, à la va-vite, je n'avais pas le temps d'aller tous les retrouver, c'est ceux que j'avais déjà liés à ma thèse, et donc que je pouvais vite coller les uns aux autres ; que j'avais déjà un peu collés ensemble mais pas de la même manière dans ma thèse. Cette manière de coller les choses, de les ré-assembler, ça c'est très personnel dans ma façon de travailler. C'est une façon très architecturale et urbanistique — surtout urbanistique — d'étudier les choses, c'est-à-dire que je regarde sur le territoire comment ça s'agence, et c'est à partir de ça que je construis le texte, et pas l'inverse. Donc il y a une dimension très créative, même si c'est très discret, et j'aime bien les visites guidées parce que ça permet vraiment d'en parler, parce que ce n'est pas mis en avant, ce n'est pas l'idée. Mais quand on a le temps d'en parler, à ce moment-là, oui, ça permet de bien articuler les idées, d'aller assez en profondeur dans la subtilité parce que bon, 14.000 signes, c'est très peu. Enfin je dis 14.000, c'était peut-être 16.000. C'était quatre textes de 4000 je crois.

ZB : Ce que vous dites sur la vision qu'on a aujourd'hui de ces grands plans modernistes, ça me rappelle l'entretien que j'ai pu avoir avec Yaron Pesztat au CIVA, sur leur exposition *Stanislas Jasinski*²⁸⁷. C'est un peu la même vision de remettre les choses dans le contexte de leur époque, et de ne pas les voir avec les lunettes rouges qu'on met aujourd'hui quand on repense à cette époque-là de bruxellisation. Enfin, c'est le même principe.

²⁸⁷ Exposition *La modernisation de Bruxelles. Stanislas Jasinski*, Bruxelles, CIVA, 2024.

GL : Oui, Yaron, il a bien viré sa cuti. Il a commencé sa vie d'intellectuel en hyper-opposant de la modernité. Mais en reprenant la gestion des archives d'architecture moderne, il a super bien évolué. C'est un type intéressant, parce que justement, il a fortement évolué dans son parcours, c'est assez intéressant. On se connaît bien parce que c'est un des rares qui a lu ma thèse *in extenso* quand j'ai eu terminé. Alors qu'il n'avait rien à voir avec la thèse : il faut quand même le vouloir, c'est 800 pages. Et il l'a lue super vite, je lui ai envoyée parce qu'il me l'a demandée et, je crois qu'une semaine après, il m'a envoyé un commentaire en disant « Oui, j'ai tout lu », et machin, alors il n'a fait que ça pendant une semaine, quoi, ce n'est pas possible. Parce qu'une thèse, il faut quand même se la taper. Je ne sais pas si c'est le cas pour moi, mais même si elle est bien écrite, il faut quand même se taper une thèse. Mais effectivement, il était aussi lui-même intéressé par cette manière de reconstituer les choses. C'est assez compliqué comme période, en fait. Déjà, Bruxelles est compliquée, mais alors la période l'est encore plus. Il a une approche très classique, de prendre un plan de référence, un peu comme on peut le faire pour le XIX^{ème} siècle, et ça a ses limites. Avec le plan de Victor Besme, qui est l'inspecteur qui est chargé de coordonner l'extension de Bruxelles dans le XIX^{ème} siècle, de 1865 à 1905.

ZB : C'est lui qui avait travaillé aussi à Verviers, il me semble.

GL : Oui, il est Verviétois d'origine, en fait. Alors il ne fait pas un plan aussi global pour Verviers qu'il ne fait pour Bruxelles, ce n'est pas sa fonction, mais il fait le quartier, je ne sais plus comment il s'appelle, le beau quartier éclectique qui monte un peu sur la colline, là... Et il travaille pas mal à Verviers, mais comme conseiller, comme indépendant ; tandis qu'à Bruxelles, il était fonctionnaire de l'état. Donc là, tout le XIX^{ème} siècle part toujours du plan Besme, et il y a plusieurs monographies qui partent de ce plan. La plus ancienne c'est Ranieri en 1973 ou 1977, je ne sais plus. Et puis, après, on va en avoir plusieurs, dont un descendant de Victor Besme, Pierre Huart [*sic*], qui va faire une monographie sur Besme. Ou alors, je trouve que la plus intéressante, c'est Benedikte Zitouni, qui a fait ce bouquin, *Agglomérer*.

ZB : Je voulais vous demander comment est-ce que vous surmontez les difficultés de la représentation de l'architecture et de l'urbanisme en exposition ? Parce qu'on dit souvent que c'est très compliqué, évidemment on ne peut pas avoir l'objet réel dans l'exposition, la plupart du temps, pour des questions d'échelle. Il y a aussi des questions de difficultés de compréhension : tout le monde ne comprend pas facilement les plans. Voilà, je me demandais s'il y a des recettes que vous utilisez pour arriver à ça.

GL : Très bonne question. Si je réponds avec l'expo *Alpha*, là, le parti a été de montrer les documents tels qu'ils étaient. Donc l'idée c'était, qu'on comprenne ou qu'on ne comprenne pas, on comptait sur l'effet de surprise de la taille des documents, de leur qualité graphique. Et ils sont — en tout cas les planches avec des lettres, les planches-projet — quand même très didactiques. Finalement, pas mal de gens comprennent, en tout cas les enjeux qui sont derrière. Mais c'est plus difficile pour la partie analytique, où là, les gens passent un peu devant comme ça. La plupart des gens qui ne connaissent pas, qui ne sont pas du métier, sont plutôt impressionnés par le graphisme, et se plongent là-dedans avec cet intérêt-là. Et donc comment on a contourné les choses, ici : en faisant... Enfin, de nouveau, le levier était très réduit : c'était ce panneau explicatif didactique, c'était tout petit. Bien, c'est déjà en le rendant le plus didactique possible, donc, pas de faire un texte unique avec quelques images-illustrations, mais de vraiment mettre les illustrations au service du texte, en montrant, quand il s'agissait d'architecture, plutôt des dessins de type perspective,

axionaux quand c'était possible, ce qui ne l'est pas toujours. Même chose pour les plans en format réduit, c'était plutôt des schémas aussi, pour essayer d'être le plus clair possible. Mais c'est clair que ça reste assez hermétique. Moi, j'avais essayé, dans ce panneau, de vraiment montrer le côté multidimensionnel, comment les choses sont inter-reliées. Les graphistes ont bien rendu la chose, je trouve. Et l'idée était de travailler quelque chose qui était assez agréable à regarder, assez « hyper-texte », où les choses sont reliées, donc assez excitantes finalement, pour comprendre. Parce que le texte ne pourra jamais renvoyer, mais le texte est quand même là pour expliquer les choses.

Et après, c'était une invitation à se plonger dans ces grands documents. Moi-même je me prends au jeu, à chaque fois je reste dedans un peu, je les regarde, je découvre les choses. En faisant les visites guidées, je découvre des trucs. Mais c'est une vraie question, c'est un vrai problème. Pour l'expo Contrats de Quartier qui était grand public, en plus, avec un cahier des charges très « Il faut que les gens comprennent », on a beaucoup travaillé avec la photo. Comme c'était un bilan de trente ans de Contrats de Quartier, on a un photographe, en plus, du centre-ville, qui a toujours habité ici, à Molenbeek, ou les quartiers qui sont rénovés par les Contrats de Quartier. Il a fait un travail systématique de reportage photo de tout ce dont on parle. Donc trente ans après, c'est-à-dire, au lieu de montrer des photos d'architectures au moment où elles sont inaugurées, elles sont parfois montrées avec la crasse qu'il y a dessus. Mais il a systématiquement fait ce travail de mise en illustration de ce qui est dit dans le reste, dans les documents plus traditionnels d'urbanisme : le plan et le texte. Donc on a quand même veillé à avoir cette réalité-là. Dans une expo précédente d'urbanisme pour 2040²⁸⁸, donc c'était une vision de Bruxelles en 2010 sur trente ans, là il y avait vraiment un mix de plans, de maquettes, de films, d'interviews, de photos de gens. Donc il y avait un mix de choses, justement pour arriver à montrer une certaine forme de matérialité, voire de quotidienneté des sujets, en fait. À la fois, on parle de choses très basiques. Même pour *Le Plan Alpha*, on parle d'espace public, de densité, de choses qui ont l'air très techniques mais que les gens vivent au quotidien. Enfin, l'expo du plan Alpha n'est pas très représentative, elle est, encore une fois, toute petite en termes de travail scénographique et même éditorial, c'était une expo d'urgence.

Maintenant, je travaille pour Perspective. C'est Urban qui fait l'expo pour Perspective, du coup Perspective découvre le truc et, maintenant, me demande de faire une vraie étude sur ce qu'il y a dans le plan Alpha, les leviers, etc. Donc maintenant, on y travaille, mais de nouveau, c'est entre techniciens. Enfin, on peut imaginer que ça débouche sur une publication. Là je travaille, par exemple, sur la publication de ma thèse, et donc, là aussi, il y a une photographe extrêmement talentueuse, Maud Faivre, qui a fait tout un travail, avec moi, de mise en images d'une série de propos. Et ce n'est pas de l'illustration, encore une fois. Même le travail de Samir Amezian pour les Contrats de Quartier, son travail de photo a un éditorial. Ce n'est pas un travail neutre. Lui devait montrer — le pauvre, il est tombé au mauvais moment, c'était aussi tellement court, comme expo, à monter ; on avait un mois et demi pour monter cette expo de rien : chez Urban, c'est toujours un peu la merde — et donc, le pauvre, quand il a dû faire ses photos, il n'avait que deux semaines pour les faire, dans le délai de production. Et il a plu tout le temps. Donc il devait montrer les gens avec les bâtiments et les espaces publics, mais il n'y avait jamais personne. Donc pas de chance, finalement, on n'avait pas une expo très anthropologique, alors que c'était un peu l'idée.

Mais, dans le cadre du bouquin — je parle du bouquin parce que le plan Alpha en fait partie, il y a un chapitre sur le plan Alpha dans le futur bouquin — avec Maud, j'essaie de parler de comment, finalement, il y a un espace qui est produit, qui se transforme, à Bruxelles, parfois de très grande

²⁸⁸ Exposition *Bruxelles 2040 : trois visions pour une métropole*, Bruxelles, BOZAR, 2012.

dimension, avec des liens entre des tours, des autoroutes urbaines, des parcs. Et donc, son boulot, ses dimensions sont difficiles à cadrer de manière intéressante. J'ai vraiment choisi Maud Faivre parce qu'elle est capable de travailler de très belles vues, où elle arrive à comprendre ce que je lui explique. Donc on marche ou on roule à vélo, on va à plein d'endroits, et je lui explique : « Dans ce chapitre-là, ce que je veux montrer, c'est ça. ». C'est parfois très ténu, et elle cherche à le photographier. Je pense que dans une expo d'urbanisme, effectivement, il faut cette dimension de représentation de la réalité vécue. Ce n'est pas conceptuel, pour moi. En tout cas, il faut que dans l'expo, on ait cette réalité-là aussi. On ne peut pas se limiter à être trop conceptuels, ni purement anthropologiques.

Quand j'ai fait Contrats de quartier, il y avait une expo en même temps au-dessus des halles Saint-Géry sur l'évolution de l'habitat à Bruxelles²⁸⁹. Moi j'aimais bien, mais c'était quand même assez conceptuel, parce qu'on avait soit des planches très analytiques de plans axiaux de logements, avec des textes très anthropologiques ; et puis sinon, des espèces de portraits des gens qui y habitent. Je trouvais que là, il y avait un certain *gap*, il manquait une certaine forme de réalité. Je trouve que c'est important de montrer les choses, et montrer, ce n'est pas facile, donc il faut s'entourer de gens qui sont capables de le faire, en l'occurrence, ici, des photographes. On a déjà fait dans *Bruxelles 2040*, et dans une expo sur la métropole horizontale que j'ai fait avec Paola Viganò il y a quelques années²⁹⁰, des énormes maquettes avec les étudiants, mais alors gigantesques. C'était quand même assez abstrait. Donc heureusement, il y avait quand même des interviews dans l'espace, dans les lieux, avec des gens qui vivent les lieux, qui ramenaient quand même les choses à une certaine réalité.

ZB : C'est une forme, un peu, d'humanisation des projets ?

GL : Oui, mais c'est-à-dire que tout le monde n'est pas sensible à la lecture territoriale et c'est normal. Je veux dire, c'est quand même une abstraction assez forte de la complexité de la réalité. Moi, je travaille beaucoup sur des questions de complexité, de comment rentrer dans la complexité et la reproduire, pour réfléchir dessus. C'est une vraie question, parce que ça passe souvent par une esthétisation à outrance de cette réalité. Moi, je n'aime pas trop ça, je trouve qu'il faut rester dans une complexité un peu dure, un peu brute, mais la compenser avec des représentations très nettes de cette réalité. On a fait un atlas de la ville du XX^{ème} siècle — tout cela était dans les conséquences de ma thèse, j'ai eu plein d'études qui ont suivi — à Bruxelles et autour, donc c'était la Flandre et Bruxelles qui avaient commandé ça. Et là, il y a un photographe qui, une fois le travail bien avancé, a fait une série de photos là où on lui a demandé. Et heureusement qu'il y a ça. Il y a cet atlas qui est intéressant, qui a beaucoup de succès apparemment, enfin, de nouveau, on parle des initiés, mais il est pas mal téléchargé, pas mal observé ; j'ai pas mal de mails, aussi, de gens aussi qui posent des questions là-dessus. Et je n'ai malheureusement pas le temps de répondre. Mais il y a aussi ces photos, qui sont un travail. Là aussi, on a pris du temps à sélectionner le photographe, sur base de propositions, pour que ça soit pas trop que spatial et pas trop que humain. En général, c'est l'un ou l'autre : on a soit des photos très vides de personnes et très esthétisantes, sur l'architecture ou sur l'espace, ce côté un peu « collage » de l'espace contemporain, avec une maison, à côté d'une boîte à chaussures, à côté d'un viaduc. Soit c'est très ethnographique : on va montrer des gens, et assez peu l'espace. Donc il faut trouver le juste milieu entre les deux.

²⁸⁹ Exposition *Vivre autrement*, Bruxelles, Halles Saint-Géry, 2024.

²⁹⁰ Exposition *Horizontal Metropolis : a radical project*, Bruxelles, BOZAR, 2018.

Moi je cherche beaucoup à rendre une certaine forme de banalité des choses, parce qu'encore une fois, ce qu'on fait dans un projet urbain, c'est travailler sur cette banalité, et assez paradoxalement, faire en sorte que des grands enjeux soient vécus comme des banalités. Tout le monde s'en fout de savoir ce qu'on a mis derrière les plans de mobilité pour autant que, finalement, dans sa vie quotidienne, ça fonctionne. On n'a pas besoin de grands concepts. On a besoin de grands concepts entre techniciens, quand on fait la participation pour discuter de certains trucs compliqués mais, dans la réalité, quand les choses sont mises en oeuvre, on n'a pas besoin de ça. Alors je ne dis pas qu'on ne peut pas avoir d'ambition, faire des choses conceptuelles, on peut très bien faire des choses assez fortes ; mais à la fin, c'est quand même dans le grain, dans le détail, que les choses se vivent. C'est dans la manière avec laquelle on marche sur un trottoir ; la facilité qu'on a pour le traverser ; la sensation esthétique qu'on pourrait avoir dans un espace, qu'on a pas toujours dans un autre espace ; la sensation de confort aussi. Ce sont des choses assez banales, mais profondes en réalité. Mais de nouveau, pour le groupe Alpha, dans cette expo-là, il n'y avait pas vraiment d'espace pour réfléchir beaucoup à ça. Je répète, c'était à la fois ce panneau didactique qui essaie de montrer différentes dimensions en un clin d'oeil — à mon avis, en vingt minutes, si on prend le temps de tout lire et tout regarder, si on veut tout réassembler, donc c'est relativement court — et après, c'est ces panneaux qui sont montrés dans leur beauté brute, parce qu'il y a une vraie beauté brute dans ces panneaux.

ZB : Et alors la majeure partie de la cette exposition *Le Plan Alpha*, c'est une remise en place d'une exposition ancienne, en quelque sorte. C'est vrai qu'à l'époque moderniste, les expositions ont été un moyen de communication important dans le domaine urbanistique. Est-ce que vous pensez que ce soit toujours le cas, ou est-ce que c'est quelque chose qui s'est un peu dévalué ?

GL : Alors, je ne sais pas plus en détail : on n'a pas l'information de si ces plans ont été exposés, comment et quand. Ils l'ont été, puisque sur la fameuse planche E, il y a une espèce de truc en carton-mousse collé de travers, disant « Planifier ou laisser faire ? ». Donc il y a eu quelque chose. Je dois encore interviewer un ancien fonctionnaire qui, apparemment, a des informations là-dessus. Ce qui est sûr, c'est qu'en '56, toute la partie analytique, qui est préalable au plan — alors en '56, on ne parlait pas encore du plan de secteur, c'était une autre étude régionale sur Bruxelles, mais le groupe Alpha a récupéré les planches après, pour le plan de secteur — là, il y a eu une grande expo aux Beaux-Arts, dont il reste les catalogues d'exposition. Et j'ai trouvé des dias d'images, de planches, de cette expo, mais les dias ont perdu de leurs couleurs. On les a scannées, même en très haute définition, mais il n'y a rien à faire, la dia n'est pas assez précise pour bien lire les panneaux.

Et puis le plan Alpha, je ne crois pas qu'il a été exposé en tant que tel pour le grand public. Il a peut-être fait l'objet d'expositions techniques, c'est-à-dire qu'il aurait notamment été présenté à la CNAT, la Commission Nationale d'Aménagement du Territoire, qui doit conseiller les ministres pour des questions d'aménagement du territoire. Après, le panneau E avec son carton-mousse assez récent : je sais qu'il y a eu une expo dans les années 80 qui s'appelle *Pierres et rues*²⁹¹, dont le catalogue est un bouquin assez chouette sur Bruxelles, que j'ai depuis mon adolescence, dans lequel il y a la seule photo du plan Alpha disponible jusqu'il y a peu dans la littérature. Et encore, ce n'était pas tout le plan. C'était la planche E, et seulement la partie centrale. Or, ce bouquin est un catalogue d'exposition ; en tout cas, il a été publié en lien avec une exposition, qui a servi de base

²⁹¹ Exposition *Pierres et rues. Bruxelles : Croissance urbaine 1780-1980*, Bruxelles, Rue Ravenstei n°29, 1982.

pour faire le bouquin. Et donc, il se peut qu'en '82-83, je crois, ce panneau E ait été exposé à ce moment-là, parce qu'il a effectivement été abîmé lors d'au moins une exposition. Mais ce n'est pas très clair, si c'est le cas.

Et votre question, c'est « Est-ce qu'on continue à le faire ? ». Un peu, par exemple, en ce qui me concerne, en terme d'expositions d'urbanisme, il y a eu une espèce de gros engouement il y a une dizaine d'années. En 2007, il y a eu la grande étude pour le Grand Paris. C'est Sarkozy qui avait lancé ça, pour marquer son quinquennat. Il y avait une grande tradition en France depuis Mitterrand et même avant, depuis Pompidou et même De Gaulle, de grands travaux de présidents qui avaient même sept ans, et donc c'était jouable. On pouvait lancer le projet d'un grand musée, en sept ans, et l'inaugurer avant la fin de son mandat. En cinq ans, puisqu'avec Chirac on est passés aux quinquennats, c'est plus compliqué. Et donc, ma théorie, c'est que Sarkozy, n'ayant pas le temps de faire un bâtiment, avait fait Grand Paris, qui était aussi une manière pour l'état de prendre position sur la capitale. Et c'était une étude prospective où, de mémoire, sept consortiums avaient fait une vision sur la métropole parisienne. Ça avait fait l'objet d'une expo²⁹² qui était assez fascinante pour des urbanistes, surtout pour des profs, parce qu'on pouvait amener les étudiants-là, et on n'avait pas seulement sept projets — parce que ça, à la limite, on s'en fout, enfin c'est pas ça le plus important — mais sept approches du projet. Et c'était ça qui était intéressant, de manière comparative. Et en fait, le Grand Paris a lancé une espèce de mode. Pendant dix ans, plein de villes ont lancé « Grand Machin », selon le même principe compétitif, où ce n'est pas un concours : on sélectionne un groupe, une série d'équipes, et ces équipes se rencontrent régulièrement, pendant un an.

Et *Bruxelles 2040* est un des avortons de *Grand Pari(s)*, en 2010-2011, auquel j'ai eu la chance de participer avec Paola Viganò, on était ensemble, avec mon bureau d'étude, dans un consortium. Et là aussi, il y a eu une expo, en novembre-décembre 2011, au Beaux-Arts. Alors c'était rigolo, parce qu'on savait qu'en '56 il y avait eu l'analyse du plan Alpha qui avait été exposée. Puis dans les années '30, il y avait eu un CIAM qui avait été organisé aux Beaux-Arts, avec Victor Bourgeois. Et le directeur des expos d'architecture des Beaux-Arts, qui est un département qui venait d'être créé à ce moment-là, c'était Iwan Strauven, qui avait fait sa thèse sur Bourgeois. Il connaissait particulièrement bien le rôle qu'avaient eu les Beaux-Arts dans la diffusion de l'architecture ou de la planification moderne. Donc faire l'exposition *Bruxelles 2040* aux Beaux-Arts, c'est un peu une blague d'initiés, mais c'était assez marquant de le faire là. Et là, on a eu cette expo sur les trois visions, trois facettes de Bruxelles dans trente ans. C'est une des expos que j'ai « pondue », mais enfin pas tout seul. Ça a eu un certain succès, je ne sais pas ; en tout cas, la communication autour de cette expo a été assez forte. Il y a eu un colloque, toute une série de choses. Donc il y avait quand même l'idée, pour la région bruxelloise, de montrer quelque chose. Mais ce n'est pas souvent. Maintenant, il ne faut pas le faire très souvent non plus ; ce n'est pas tous les ans qu'on a des grandes visions et des grands plans à mettre en avant.

Après, l'exposition des Contrats de Quartier de cet été, c'est trente ans de bilan de rénovation urbaine, et ça a fait l'objet d'une exposition. Il y en avait eu une cinq avant sur les Contrats de Quartier pour les vingt-cinq ans, au CIVA, qui était très différente, un peu plus intellectuelle, avec Mathieu Berger²⁹³. Donc il y a quand même de l'exposition d'urbanisme. Et alors, cette étrange exposition de la métropole horizontale qu'on avait faite avec Paola Viganò il y a déjà maintenant au moins cinq ans, c'était une commande aussi des Beaux-Arts. Paola Viganò faisait une expo

²⁹² Exposition *Le Grand Pari(s)*, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2009.

²⁹³ Exposition *Operational Aesthetics*, Bruxelles, CIVA, 2018.

itinérante sur la métropole horizontale, et à chaque fois qu'elle bougeait, on ajoutait le terrain, le territoire dans lequel elle se faisait, donc il y a eu le chapitre sur Bruxelles. Et ça c'était une commande de Beaux-Arts. Donc quand même, ça arrive. Je ne crois pas que ce soit fini, ou que ce soit lié à la modernité. Ce qui est vrai, c'est qu'il faut voir ce qui est exposé. L'idée, maintenant, d'exposer de vrais projets, ce n'est pas très courant. On ne fait pas beaucoup d'efforts. Par exemple, le PRD, le Plan Régional de Développement, on ne communique pas beaucoup là-dessus. Je dirais même, le plan pour la vallée de la Vesdre, je ne crois pas qu'il y ait eu d'expo là-dessus, ou alors ça m'a échappé.

ZB : J'ai l'impression qu'il y a des expositions qui sont faites, plutôt pour se tourner vers le passé, voir ce qui a été fait ou ce qui aurait pu être fait, et il n'y a plus énormément d'expositions qui explorent des possibilités futures d'aménagement urbain. Après, c'est une généralisation, ce que je fais, je pense que c'est un petit peu abusif, mais c'est un peu le modèle que je me suis fait en regardant autour de moi.

GL : OK, je n'ai pas fait l'exercice du bilan. Il y a eu une expo de Sébastien Marot, il y a deux ans, aux halles Saint-Géry²⁹⁴, qui était une exposition itinérante qui présente son bouquin, qui a été traduit en français et sortira d'ailleurs la semaine prochaine au CIVA, à Bruxelles. Elle a été amenée à Bruxelles grâce à l'un de mes associés au bureau, Hubert Lyonnais, qui était aussi responsable de la petite scénographie qu'il y avait là-dedans. Et qui est une réflexion sur le rapport entre agriculture urbaine et ville, mais qui est quand même très prospective. Donc il y a parfois quelque chose qui arrive, d'un point de vue prospectif. Mais c'est vrai que ce n'est pas très courant : Urban a plutôt un rapport historique aux choses, et c'est un des grands producteurs d'expositions à Bruxelles. Et le CIVA qui, à un moment, aurait pu être ce lieu-là, son directeur artistique, Nikolaus Hirsch, s'enferme dans un cahier des charges, dans une volonté d'internationalisation du CIVA. Et donc, il va toujours chercher des équipes très *hype* : si c'est belge, c'est vraiment des Flamands très internationaux, avec des universités anglophones... Et ça parle de sujets vraiment très généraux. Pour le moment, c'est *Pre-Architecture*²⁹⁵, et il y a un moment, c'était l'espace médical, mais c'était extrêmement conceptuel, et ça rentrait dans la grande histoire de l'architecture internationale. Mais très loin de la prospective territoriale concrète.

La dernière expo prospective, ça a peut-être été celle sur la métropole horizontale avec Paola Viganò, à laquelle j'ai participé comme « commissaire bruxellois ». Qui était quand même sympa, parce qu'on avait cette expo assez spectaculaire, avec ses grandes maquettes, qui faisaient 4x4 mètres, quand même, de territoires belges, donc Gand, Bruxelles et Sambreville ; et puis les autres territoires, qu'elle avait déjà explorés, dans d'autres pièces ; et puis une partie qui nous a beaucoup plu à faire, qui parlait un peu d'une certaine culture du territoire en Belgique, à travers toute une série de thèses, qui étaient évidemment mises en scène. Et on a fait, en parallèle de l'expo, toute une série de soirées, chaque fois sur un des thèmes de ces recherches, qui ont eu un certain succès. Pour des étudiants essentiellement ou des architectes, qui faisaient vivre l'exposition, qui amenaient les gens à l'exposition, et qui la faisaient perdurer. Je crois que pour ce genre d'expositions, ce qui est important aussi, c'est de la faire vivre. Parce qu'elles sont assez arides, même quand elles sont bien faites, elles restent arides. Donc c'est surtout une occasion de parler des choses et de rassembler des gens autour de quelque chose.

²⁹⁴ Exposition *Taking the country's side. Architecture & Agriculture*, Bruxelles, Halles Saint-Géry, 2022.

²⁹⁵ Exposition *Pre-Architecture*, CIVA, Bruxelles, 2024-2025.

Ah oui, j'ai oublié une expo dont j'ai été commissaire au CIVA, mais c'était une expo historique, effectivement. Donc, oui, c'est vrai que des expos sur des enjeux contemporains, c'est assez difficile à imaginer. Mais c'est parce qu'il faut avoir le document à mettre en évidence ; il faut que l'autorité ait envie d'en parler. Et pour le moment, ce n'est pas le cas. Sauf pour les Contrats de Quartier, parce que ça, tout le monde est d'accord que c'est super, enfin ça marche bien, après c'est un peu le train-train, quoi, mais ça marche. Mais dès qu'on sort de ça, les politiques urbaines actuelles à Bruxelles ne sont pas du tout consensuelles : elles créent beaucoup de tensions. Et aussi, elles ne sont pas claires du tout. Donc pas facile d'en parler. Il n'y a même pas une volonté de le faire. Et par exemple, ça va loin, parce que quand on a fait l'exposition Contrats de Quartiers — bon, l'avantage des Contrats de Quartiers, c'est que c'est vraiment des plans d'urbanisme où on peut être très synchrétique, on peut mettre beaucoup d'acteurs ensemble, on peut vraiment travailler dans la finesse, et donc aller au-delà des Contrats de Quartier : rassembler d'autres capitaux, d'autres investissements, d'autres administrations.

J'en ai fait plusieurs, des contrats de quartiers, et il y en a un qui a vraiment bien fonctionné, dans le quartier Nord, qui a fait un parc avec des logements. Mais ce parc, il n'avait pas été payé dans le budget des contrats de quartier, mais par le budget de Bruxelles-Environnement, qui est l'administration des parcs à Bruxelles. Et au début, comme ils voulaient absolument une photo — finalement on en a pas eue — pour l'affiche, on avait proposé ça parce que c'était assez clair : on avait un nouveau parc, avec des logements, une école, un centre de jeunes, enfin c'était le contrat de quartier par excellence parce que tout est là au même endroit, génial. Et puis ça a une dimension métropolitaine et tout ça. Et Urban râlait en disant : « Oui, mais on en a marre qu'on montre toujours ce quartier-là qui n'est même pas de nous. ». Et je dis : « Mais si, c'est de vous. ». Et puis bon, je le sais bien parce que j'étais là. « Mais non, ce parc a été fait par Bruxelles-Environnement. ». Oui, mais sans contrat de quartier... C'est bien la preuve que c'est intéressant, les contrats de quartier, parce que ça permet d'intéresser une administration qui a un peu plus d'argent que vous, d'investir beaucoup d'argent dans le parc, et comme ça vous économisez l'argent pour autre chose. Donc c'est bien la preuve que ça fonctionne bien. « Ah oui, vu comme ça... ». Je dis « Mais vous êtes fous ou quoi ? ». Si vous ne dites pas ça comme narratif... C'est ça le côté bien du contrat de quartier ! Bizarre quoi. Et donc l'autorité, l'administration — parce que l'urbanisme c'est vraiment un truc d'administration — n'a pas vraiment de vision dans la manière de communiquer là-dessus.

Alors là, je parle de la Belgique, et de Bruxelles francophone, mais si on va en France, ils ont des institutions comme l'Arsenal de Paris ou Arc-en-Rêve à Bordeaux. Et Arc-en-Rêve a l'habitude de montrer du prospectif, parfois très conceptuel. Mais nous pas. Dans cette étude de l'atlas qu'on avait fait, il y avait toute une partie « études prospectives », donc on a organisé des ateliers sur des thèmes. Il y a des super documents qui sont sortis. Il n'y a rien qui a été mis en évidence. C'est vrai, on n'a pas l'habitude de le faire. C'est trop chaud, c'est trop sensible politiquement. Surtout les Flamands avaient peur de ça, de montrer des études. Le comique de l'histoire, c'est que parmi les bureaux d'études qui devaient faire ces travaux prospectifs, il y a les GRAU. C'est un couple d'architectes-urbanistes extrêmement brillants de Bordeaux, enfin elle est Suédoise, Suzanne Eliasson, et son mari est Bordelais. Mais ils sont à Bordeaux. Et eux, ils ont toujours une représentation extrêmement radicale de la réalité : c'est toujours trois couleurs. C'est un peu caricatural mais c'est vachement intéressant. Et l'étude n'était même pas encore finalisée en terme de publication technique — je veux dire, on n'a pas fait un livre mais les choses sont disponibles sur Internet, donc le temps d'éditer ça — ils étaient déjà exposés à Arc-en-Rêve, parce qu'ils étaient Bordelais. Ils avaient déjà exposé ces dessins-là. En ne parlant même pas de l'étude de base, mais

en faisant tout un truc sur ce qu'ils avaient imaginé. C'est un bureau qui est très fort en communication. Mais ça veut dire qu'il y a quand même des endroits, notamment la France, où exposer de l'urbanisme est une chose envisageable. Mais en Belgique, ce n'est pas trop le sport. Ça fait beaucoup d'histoires.

Annexe 3 — Tableau des expositions