

Zeitschrift: Tracés : bulletin technique de la Suisse romande
Herausgeber: Société suisse des ingénieurs et des architectes
Band: 139 (2013)
Heft: 21: Behind the green door

Rubrik: Actualités

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ACTUALITÉS

WHEN ATTITUDES BECOME FORM 1969-2013

Le projet de reconstitution de la mythique exposition d'Harald Szeemann When Attitudes Become Form soulève de nombreuses questions, tant sur le plan artistique qu'architectural.

Inaugurée cet été à la Fondation Prada à Venise, l'exposition qui se tient jusqu'au 3 novembre est la copie conforme de celle présentée en 1969 à la Kunsthalle de Berne. Le geste, radical, va bien au-delà d'une ré-exposition des œuvres : l'intégralité des espaces d'origine a fait l'objet d'une reconstitution minutieuse. Certains doivent s'en souvenir : *When Attitudes Become Form* fut une véritable révolution, déclenchant des passions d'une rare violence en Suisse. L'exposition est entrée dans l'histoire comme un grand moment de libération formelle. Quarante-quatre ans plus tard, ce grand geste vient d'être reproduit à l'identique.

Si le projet de reconstitution évoque dans son énonciation une œuvre conceptuelle, il n'est pas loin non plus, par le défi qu'il pose, du caprice princier. Tout semble se jouer entre ces deux extrêmes : celui d'une exposition élevée au rang d'œuvre, et celui de la parodie muséographique. L'équipe curatoriale (le commissaire Germano Celant, l'architecte Rem Koolhaas et le photographe Thomas Demand) confère dans un premier temps au projet le sérieux et la crédibilité qui pourraient lui faire défaut.

Rem Koolhaas, par ailleurs directeur de la prochaine Biennale d'architecture de Venise, s'est chargé d'ajuster (et de légitimer) le projet dans sa dimension architecturale. Plus que le défi technique d'une reconstitution grandeur nature de l'intégralité de la Kunsthalle dans un palais vénitien du 18^e siècle, c'est sa caution intellectuelle qui fut ici recherchée. Il y a quatre ans, l'OMA présentait, toujours à Venise, une très fine réflexion sur la muséification du patrimoine architectural. On se demande aujourd'hui quelle place occuperait ce projet dans le tableau que dressait alors Rem Koolhaas de cette « frénésie de préservation » qui caractérise notre époque.

Car à la Fondation Prada, l'ambition patrimoniale frise aussi la névrose. Tout devait pouvoir être recréé : les sols, l'enchaînement et la volumétrie des salles, les ouvertures. « C'est en superposant le plan de la Kunsthalle sur celui du Ca' Corner qu'on s'est rendu compte que le bâtiment rentrait intégralement. » L'affirmation de Rem Koolhaas donne une idée de l'envergure de l'entreprise. Il ne s'agit pas seulement de refaire une exposition mais bel et bien de transformer un bâtiment en décor d'un autre bâtiment, à un moment précis de son histoire. Si le caractère démesuré du geste fascine, sa signification reste à déterminer : s'agit-il d'un hiatus spatiotemporel supposé réveiller notre sens critique engourdi, ou alors de l'ultime stade de la muséification du monde de l'art ? Peut-on transformer une exposition en artefact et, si oui, à quelle fin ?

L'art est reproductible

Les réponses apportées à ces questions par les contributeurs du catalogue varient. Certains privilégient une justification historiographique du projet, d'autres insistent sur la dimension conceptuelle et le droit à la copie à des fins créatives. Tous s'accordent pour affirmer que la réplique, la réitération, font partie de l'arsenal de l'artiste contemporain dans ses efforts pour déconstruire la notion d'œuvre. Le projet s'inscrirait donc dans la lignée des grandes duplications – déconstructions de l'histoire de l'art.

Puisque les œuvres peuvent être reproduites, reconstituées, pourquoi ne pas s'imaginer la duplication d'une exposition dans son intégralité ? On se rend rapidement compte en lisant les textes que la légitimité intellectuelle du projet est un de ses principaux enjeux. Surtout à une époque comme la nôtre où se multiplient les reconstitutions de sites et de monuments. Les fausses grottes de Lascaux qui prolifèrent comme des cellules à division rapide ne sont-elles pas la version vulgaire de l'expérience impeccablement raffinée proposée à la Fondation Prada ?

Pour savoir si le remake de l'exposition de 1969 est légitime, il est peut-être nécessaire de comparer l'original et la copie. Il ne s'agit pas de rechercher les différences formelles, mais de savoir si le geste de duplication préserve la signification du travail de Szeemann. L'esprit qui animait alors certains artistes peut-il être reconstitué ou a-t-il à jamais disparu avec tout ce qui faisait l'époque ?

Révolution bis

When Attitudes Become Form marqua son temps comme l'exposition qui poussa encore plus loin la déconstruction de la notion d'œuvre d'art. L'œuvre précieuse, rigide, intègre, entière et unique cédait sa place au geste, à la situation, au hasard, aux formes molles et incertaines, sales et incomplètes.

Il s'agissait alors, pour cette génération d'artistes, d'étendre la frontière de ce qui peut être qualifié d'œuvre d'art. Cela non pour épater la galerie, mais pour sortir l'art de son emprise muséale et commerciale. En 1969, Szeemann prenait la direction de la Kunsthalle de Berne. L'idée que l'art puisse s'extraire de sa condition d'objet marchand pour redevenir le support d'un échange sensoriel est partagée par bon nombre des artistes qu'il choisit de mettre en avant.

Le travail de Joseph Beuys par exemple incarne parfaitement cette perception d'un art moins matérialiste, servant de support à une nouvelle forme de socialisation. Il fait sans aucun doute partie de ceux qui ont rompu avec une modernité trop formaliste, conditionnée par



When Attitudes Become Form 1969-2013

Jusqu'au 3 novembre 2013

Fondation Prada, Calle de Ca' Corner, Venise

www.fondazioneprada.org

- 1 Vue de l'exposition «When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013». De gauche à droite: travaux d'Eva Hesse, Reiner Ruthenbeck, Gary B. Kuehn, Keith Sonnier, Bill Bollinger
- 2 Vue de l'exposition «When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013». Giovanni Anselmo Torsione, 1968
- 3 Vue de l'exposition «When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013». Joseph Beuys Fettecke, 1969 (Photos Attilio Maranzano, Fondazione Prada)



2



3

le marché. Il défend une vision de la création plus expérimentale, gratuite, capable de déclencher des débats et d'initier la réflexion. Cette aspiration éclaire en partie les choix radicaux des artistes de l'exposition. Elle explique notamment leur désir d'étendre la notion d'œuvre à des pratiques et des objets qui n'étaient jusque-là pas qualifiés comme telles.

Une tache de boue, un tas de graisse, l'odeur du café, une phrase incompréhensible griffonnée sur un bout de mur : si tout cela peut dorénavant s'appeler « création artistique », c'est pour que l'art fusionne une fois pour toute avec la vie. On peut difficilement statuer sur la légitimité de la reconstitution sans se demander si cette perception de la création perdure dans le projet.

Clone ou zombie ?

La reconstitution muséale d'un acte transgressif est-elle toujours une transgression ? Nous pouvons considérer que l'esprit de cette période mythique de la création est sérieusement mis à mal par l'attitude décomplexée et apolitique des commanditaires de la reconstitution.

Le projet espérait-il faire renaître, ne serait-ce que dans une bulle spatiotemporelle, l'esprit transgressif des années 1960 ? La reconstitution serait-elle l'ultime tentative de sauvegarder et transmettre une attitude en train de se perdre ? Cela ferait de Prada le dernier porte-flambeau du radicalisme artistique des années 1960. Quelle que soit la piste choisie pour aborder la question, on arrive à la même impasse : le remake de l'exposition à Venise ne peut que trahir l'esprit et la lettre de ce qu'elle tente de reconstituer. Plus elle essaye de bien faire, plus elle recherche la perfection, plus elle s'écarte de ce qu'elle tente de restituer. Dépenser des milliers d'euros pour recréer le contexte d'une œuvre d'Arte Povera est un contresens.

En muséifiant des actes et des gestes qui prétendaient œuvrer contre la muséification de l'art, l'exposition creuse l'écart qui la sépare de son modèle. Pire, l'étrange mélange entre historiographie et musée de cire constitue une sorte de zombie : un mort-vivant que l'on promène, en faisant passer son déplacement pour un signe de vie.

Ce qui sort cependant le projet de l'impasse, c'est le fait d'assumer en partie ce contresens. L'art du 20^e siècle nous apprend que le contresens assumé est l'une des voies de la déconstruction critique. L'exposition tente d'aller dans cette direction en endossant avec autodérision ses prémices névrotiques. Tant le catalogue que la scénographie donnent une dimension borghésienne à la reconstitution minutieuse des gestes hétéroclites perpétrés en 1969. Le hiatus architectural du projet va lui aussi dans cette direction. Est-ce suffisant ? Si Rem Koolhaas évoque la dimension ironique du projet, en soulignant notamment le paradoxe d'un bâtiment que l'on fait rentrer dans un autre, il ne va pas jusqu'à questionner ces prémices idéologiques. Pourquoi reconstituer des gestes furtifs, possiblement reproductibles, mais pas nécessairement duplicables ?

L'ironie des cimaises de plâtre cachant des fresques ne suffit pas à justifier le projet dans son ensemble. Quand Marcel Broodthaers montait des décors de musées inexistantes, il y avait beaucoup moins de sérieux et beaucoup plus de cohérence dans son geste. Quand c'est la Fondation Prada qui monte le décor, cela a toute la lourdeur d'une stratégie plus médiatique que culturelle. L'humour, la folie qui a animé cette génération de créateurs fait défaut. Quant au prince fictif, dont le projet aurait pu être le caprice, on en vient à regretter qu'il ne soit pas parmi les commanditaires. Alors peut-être aurions-nous pu rire.

CC

MA CANTINE EN VILLE, VOYAGE AU CŒUR DE LA CUISINE DE RUE

Le deuxième volet de Ma cantine en ville propose un panorama mondial des pratiques actuelles liées à la cuisine de rue.

Un instantané des pratiques culinaires de la rue : c'est ce qui ressort de l'exposition très pertinente, réalisée par Fiona Meadows (Cité de l'architecture & du patrimoine) et Michel Bouisson (VIA) en partenariat avec l'Ecole supérieure du bois de Nantes, à partir de la 5^e édition du concours de micro architecture *Mini Maousse*. Lancé en automne 2012 auprès des étudiants des écoles françaises d'architecture, de design, d'art, d'ingénierie et de paysage, le concours proposait de travailler sur le thème de la petite restauration de rue. Il réunissait donc deux enjeux : l'alimentation et l'espace public, s'efforçant de faire état de la diversité des situations, des contextes et des pratiques.

L'exposition présente les cinq prototypes grandeur nature réalisés dans le cadre d'un atelier à l'Ecole supérieure du bois de Nantes ainsi que 25 maquettes résultant du concours. En plus de ces 30 projets, on peut également y voir les images de la première exposition qui s'est tenue à la galerie VIA, soit 600 photos et croquis issus de l'appel à contribution, complétés par une série de diaporamas et de vidéos réalisés par des artistes « activateurs d'espaces sociaux ». Enfin, un film présente le projet réalisé sur la place Agonsa Honto (Porto Novo, Bénin) par des créateurs beninois dans le cadre de *Liaisons urbaines* (programme de l'Institut français qui a pour objectif la valorisation d'espaces publics de villes africaines par des actions d'aménagement in situ, associant habitants, opérateurs culturels et concepteurs du cadre de vie et des arts visuels).

On trouve aussi dans cette exposition, et c'est là que débute le voyage, un véritable étal organisé par types de cantine (porteur, cyclo, chariot, moto, camion, kiosque). Cela pour mieux décrypter les informations sur la manière dont les aliments sont transportés, transformés, distribués et consommés dans l'espace public et comment cela se traduit matériellement. Ce classement typologique, illustré par des dessins de Damien Antoni et Lydia Blasco, est croisé avec un usage de pictogrammes symbolisant les différentes fonctions d'une cantine : déplacement, conservation, préparation, mode de cuisson, présentation et consommation. Cet index constitue une grille de lecture accessible et limpide. On en sort avec un sentiment de satisfaction et de reconnaissance.

Un catalogue de l'exposition *Ma cantine en ville, voyage au cœur de la cuisine de rue* (coédition la Cité de l'architecture & du patrimoine et les éditions Alternatives), est disponible. Cet ouvrage, richement illustré, réunit toute la matière iconographique (photographies et croquis) et présente les projets lauréats, les mentionnés et les coups de cœur du concours *Mini Maousse 5*. Julie Bousquet



Exposition de clôture – Concours Mini Maousse 5 – 2^e volet

Jusqu'au 2 décembre

Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris

www.minimaousse.citechailot.fr