

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

ARCHITECTURE ET ÉVÉNEMENTS À LA PÉRIODE CONTEMPORAINE : STRATÉGIES ET TEMPORALITÉS

sous la direction de
Marie Beauvalet et Lucie Prohin

sous la responsabilité scientifique de Jean-Philippe Garric

Pour citer cet ouvrage

Marie Beauvalet, Lucie Prohin (dir.), *Architecture et événements à la période contemporaine: stratégies et temporalités*, INHA, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en novembre 2024.

ISBN : 978-2-491040-17-8

SOMMAIRE

Marie Beauvalet, Lucie Prohin , Qu'est-ce que l'événement intentionnel fait à l'architecture?	3
Elsa Besson , Les premiers congrès pénitentiaires (1846-1847) : l'architecture sous le feu des débats	10
Lucie Grandjean , Tours d'oranges et constructions de maïs : l'architecture éphémère au service de l'agriculture américaine à l'Exposition universelle de Chicago (1893)	27
Elisa Chazal , « Un déluge de projets » : situer les propositions concurrentes de la reconstitution historique du Vieux Paris pour l'Exposition universelle de 1900	50
Camille Napolitano , L'architecture commerciale en expositions : vivier et tremplin de l'art de la devanture (1922-1925)	67
Marie Beauvalet , Orchestrer un face-à-face : la rivalité spatiale américano-soviétique dans l'architecture d'exposition (1958-1970)	84
Amandine Romanet , Faire événement : Banlieues 89 et la « démocratie urbaine »	102
Nathalie Simonnot , La tour Eiffel exposée. Un alibi patrimonial pour une stratégie commerciale et événementielle	118

QU'EST-CE QUE L'ÉVÉNEMENT INTENTIONNEL FAIT À L'ARCHITECTURE ?

MARIE BEAUVALET, LUCIE PROHIN

Cette question a été posée aux participantes et participants de la journée d'études intitulée « L'architecture au prisme des événements à la période contemporaine : temporalités, matérialités, représentations », organisée le 8 décembre 2022 à l'INHA. Rassemblant des chercheuses et chercheurs d'horizons divers, cette rencontre a été l'occasion d'étudier les enjeux et les conséquences – plus ou moins directs et durables – de l'organisation de manifestations temporaires sur la production architecturale matérielle et théorique. Les réflexions fructueuses nées de cette journée nous ont convaincues du bien-fondé d'une mise par écrit, permettant d'assurer leur pérennité et leur diffusion, à un moment où cette thématique interroge plus que jamais.

Entre Jeux olympiques et changement climatique : un sujet brûlant

L'organisation des Jeux olympiques de Paris 2024 a en effet entraîné de nombreuses discussions et débats autour de l'impact de cet événement sur la ville – entre autres sur le calendrier des travaux publics ou le bouleversement des réseaux de transports – et sur sa population, certaines personnes ayant notamment subi des déplacements non consentis. Ce type d'interrogation n'est évidemment pas nouveau et ressurgit de façon quasi systématique lors de la tenue d'événements d'une telle ampleur¹. En 2022, par exemple, la Coupe du Monde de football organisée par la FIFA au Qatar a suscité de nombreuses controverses, portant en particulier sur les nouvelles infrastructures prévues pour la compétition et sur les conditions de vie et de travail des ouvriers et ouvrières ayant participé à leur construction et à leur fonctionnement.

À l'échelle de notre Planète, l'urgence climatique amène à questionner l'empreinte de ces événements et à prendre en compte les risques qu'ils engagent,

1 Graeme Hayes et John Karamichas (dir.), *Olympic Games, Mega-Events and Civil Societies: Globalization, Environment, Resistance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

sur les plans social, environnemental ou patrimonial². L'impératif de durabilité pousse également à reconsidérer le caractère éphémère souvent associé à l'architecture événementielle. À ce titre, l'héritage de grandes manifestations telles que les expositions universelles apparaît contrasté. Celles-ci ont parfois été des occasions de concrétiser des politiques de rénovation ou d'expansion urbaines destinées à rester permanentes, constituant ainsi de véritables « leviers urbanistiques³ ». On leur doit, en outre, des constructions devenues pérennes, dont certaines n'ont conservé qu'une visée touristique tandis que d'autres sont aujourd'hui des lieux de vie – on pense notamment aux immeubles d'habitations ouvrières construits à l'initiative de Napoléon III dans la perspective de l'Exposition universelle de 1867, ou encore au complexe de logements « Habitat 67 » de Moshe Safdie, bâti lors d'Expo '67 à Montréal. Mais parallèlement, ces événements ont aussi donné lieu à l'édification de multiples pavillons souvent détruits une fois l'exposition terminée. Étudier l'architecture au prisme de l'événementialité⁴ suppose donc d'interroger la pérennité des réalisations et cela plus encore, peut-être, au regard des enjeux de notre époque.

Une inscription dans un champ de recherche dynamique

Outre leur résonance actuelle, les thématiques abordées dans ce volume s'inscrivent également dans une riche historiographie. Sans prétendre en proposer une recension exhaustive, notons en effet que de nombreuses recherches ont déjà été consacrées aux rapports entre l'architecture et la notion d'événement.

D'une part, l'historiographie très fournie autour de certaines grandes manifestations, telles que les expositions universelles⁵ ou les Jeux olympiques⁶, s'est

2 Zachary M. Jones, *Cultural Mega-Events: Opportunities and Risks for Heritage Cities*, Londres, Routledge, 2020.

3 Pascal Ory et Duanmu Mei, « Les expositions universelles : un objet d'histoire "bon à penser" », *Relations internationales*, vol. 4, n° 164, 2015, p. 106.

4 Sur la notion d'événementialité, voir notamment : Dorra Ismaïl, *La pensée en architecture au « risque » de l'événementialité*, Paris, L'Harmattan, 2009.

5 Voir notamment : Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982; Myriam Bacha (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2005; Isabelle Chalet-Bailhache (dir.), *Paris et ses expositions universelles : architectures, 1855-1937*, Paris, Éditions du patrimoine, 2008; Anna Jackson, *Expo: International Expositions 1857-2010*, Londres, V&A Publishing, 2008; Rika Devos, Alexander Ortenberg et Vladimir Z. Papernyj (dir.), *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of war*, Farnham, Ashgate, 2015.

6 Voir notamment : Graeme Hayes et John Karamichas (dir.), *Olympic Games, Mega-Events and*

depuis longtemps attachée à étudier les productions architecturales qu'elles ont engendrées. Ces dernières années, la notion de *mega event* – utilisée depuis les années 1980 mais dont la définition interroge toujours⁷ – a fait l'objet de plusieurs publications abordant les conséquences plus ou moins pérennes de ces événements dans l'espace urbain⁸. D'autre part, des travaux sur l'architecture éphémère ont pu être menés en lien avec l'étude de manifestations temporaires telles que des fêtes ou des expositions⁹.

Au-delà de ces deux pôles principaux, l'architecture a, dans certains travaux, été directement confrontée à la notion même « d'événement ». À ce titre, l'année 2009 a été particulièrement riche en France : on pense à la parution de l'étude tirée de la thèse de doctorat de Dorra Ismaïl, *La pensée en architecture au « risque » de l'événementialité*¹⁰, mais aussi au numéro 8 des *Cahiers thématiques* intitulé « Architecture et événements¹¹ ». Dans ce volume, dirigé par Richard Klein et Éric Monin, une filiation avec les travaux de l'historien Pierre Nora est revendiquée. Avec son article « L'événement monstre » publié en 1972¹², ce dernier a en effet appelé à prendre en compte le rôle des récits médiatiques dans la construction des événements historiques et à étudier leurs représentations et l'imaginaire qui les entoure. Le numéro 8 des *Cahiers thématiques* s'inscrit dans ce sillage, plusieurs contributions faisant la part belle aux questions liées à la réception. Comme dans les recherches de Dorra Ismaïl, l'architecture y est parfois présentée comme pouvant devenir un événement « en soi » ou, pour reprendre les termes de Gérard Monnier, l'édifice y est considéré comme pouvant

Civil Societies, op. cit.; Eva Kassens, *Planning Olympic Legacies: Transport Dreams and Urban Realities*, Londres, Routledge, 2012.

- 7 Martin Müller, « What Makes an Event a Mega-Event? Definitions and Sizes », *Leisure Studies*, vol. 24, n° 6, 2015, p. 627-642.
- 8 Stefano Di Vita et Corinna Morandi, *Mega-Events and Legacies in Post-Metropolitan Spaces: Expos and Urban Agendas*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018; Valerie Viehoff et Gavin Poynter, *Mega-Event Cities: Urban Legacies of Global Sports Events*, Farnham, Ashgate, 2015.
- 9 Voir notamment : Jean-Claude Daufresne, *Fêtes à Paris au xx^e siècle. Architectures éphémères de 1919 à 1989*, Sprimont, Mardaga, 2001; Peter Cachola Schmal et Philipp Sturm, « Pavilions – Temporary Prototypes », dans Christian Schittich (dir.), *Detail, Small Structures Compact Dwellings, Temporary Structures, Room Modules*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 24-31; Dominique Bauer et Camille Murgia (dir.), *Ephemeral Spectacles, Exhibition Spaces and Museums, 1750–1918*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021.
- 10 Dorra Ismaïl, *La pensée en architecture au « risque » de l'événementialité*, op. cit.
- 11 Richard Klein et Éric Monin (dir.), *Cahiers thématiques*, « L'architecture et l'événement », n° 8, 2009.
- 12 Pierre Nora, « L'événement monstre », *Communications*, n° 18, 1972, p. 162-172.

lui-même constituer « un événement reconnu comme tel dans l'histoire de la vie des formes¹³ ».

Face aux multiples facettes de l'« événement » : un recentrement et de nouvelles perspectives de recherche

L'acception large de la notion d'événement renvoie à l'une des questions fondamentales s'étant imposée lors de l'élaboration du projet de journée d'études : celle de la définition même du terme. Dans le souci d'assurer la meilleure cohérence possible entre les différentes interventions au cours de cette rencontre scientifique, nous avons fait le choix de laisser de côté certaines de ses nombreuses facettes. Les accidents ou interventions qui affectent l'architecture et peuvent transformer un édifice en « événement » – par exemple un retard dans un chantier¹⁴ ou un incendie – n'ont ainsi pas été abordés dans le cadre des communications en décembre 2022 et ne le seront pas non plus dans les pages de ce volume.

Sans en proposer de définition stricte, nous nous concentrons ici sur une acception plus restreinte du terme, renvoyant à des manifestations limitées dans le temps et organisées de façon intentionnelle. Au sein de ce volume, une place importante est ainsi accordée aux expositions universelles et internationales ; plusieurs autrices étudient également d'autres types d'expositions, des salons, ainsi que des congrès et des rencontres professionnelles. Les événements historiques comme les changements de régimes politiques¹⁵ ont été écartés de notre réflexion car ils nous semblent renvoyer, au moins en partie, à des enjeux différents.

Ce recentrement sur une dimension spécifique de l'événement ouvre des perspectives de recherche permettant d'explorer à nouveaux frais le rapport avec l'architecture. À la lecture de ce volume, deux questions principales ressortent : celle des stratégies et celle de la pluralité des temporalités.

13 Gérard Monnier, « L'édifice, instrument de l'événement : une problématique », dans Richard Klein et Eric Monin (dir.), *Cahiers thématiques, op. cit.*, p. 15.

14 Voir notamment : Guy Lambert, « Le retard, un événement? L'ouverture différée de l'hôtel des Postes de Paris (1886-1888) », *ibid.*, p. 219-228.

15 Pour les liens entre architecture et pouvoir politique, on peut notamment se référer à la journée d'études tenue à l'HiCSA en décembre 2023, intitulée « Au service du pouvoir. L'architecture comme outil de représentation aux époques moderne et contemporaine » – organisée par Martin Hanf, Constance Marq et Yérin Thiam-Sabine.

Événements et stratégies : domaines et échelles

Le terme de *stratégie* renvoie à une notion polymorphe, dont les diverses contributions de ce recueil éclairent plusieurs échelles d'élaboration et domaines d'application – souvent intrinsèquement liés les uns aux autres.

Analyser les événements comme des lieux de représentation du pouvoir invite à questionner la place de l'architecture dans l'expression des ambitions politiques qui les sous-tendent. Cette thématique apparaît particulièrement actuelle à l'heure où la volonté de (dé)politisation de certaines rencontres internationales agite le débat public. Dans son article, **Marie Beauvalet** démontre le rôle de premier plan que joue l'architecture dans les stratégies de mise en valeur des missions spatiales de l'URSS et des États-Unis lors des expositions universelles de 1958 (Bruxelles), 1967 (Montréal) et 1970 (Osaka). En pleine guerre froide, les pavillons nationaux conçus dans le cadre de ces événements constituent des réalisations à la fois témoins et instruments de logiques géopolitiques globales.

La dimension politique ne concerne cependant pas seulement l'échelle internationale. **Amandine Romanet** fait ainsi apparaître les Assises de Banlieues 89, tenues en décembre 1985 à Enghien-les-Bains, comme un événement révélant les stratégies de communication de cette mission interministérielle. Ses organisateurs visaient en effet à rendre les projets intelligibles et attractifs aux yeux d'un large public, notamment par le biais d'expositions.

Parfois, par le biais d'un jeu d'échelles, c'est aux yeux d'une audience internationale que se déploient des stratégies à dimension régionale. En étudiant les constructions éphémères composées de denrées agricoles périssables (maïs, agrumes...) érigées lors de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, **Lucie Grandjean** montre à quel point ces structures affichaient la compétition interne qui se jouait à l'époque entre différents territoires des États-Unis.

Les expositions universelles sont des lieux où s'élaborent des stratégies collectives – nationales comme régionales – mais elles constituent aussi le théâtre de tactiques individuelles. Dans son article, **Elisa Chazal** étudie notamment les stratégies des candidats souhaitant réaliser une reconstitution historique lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Ce faisant, elle aborde également les stratégies commerciales qui se déployaient dans ce genre d'attractions.

En effet, la question de la mise en scène n'intéresse pas uniquement le pouvoir politique, mais également les pouvoirs industriel et commercial. Depuis la tenue des « expositions des produits de l'industrie française » à partir de la fin du xviii^e siècle, ces événements ont fonctionné comme des lieux de monstration pour les industriels. Au xx^e siècle, le rôle de vitrine que jouent les expositions pour les entreprises ne se dément pas. La contribution de **Nathalie Simonnot** offre une

mise en abîme de cette thématique en analysant le cas de la tour Eiffel, édifice événementiel emblématique qui servait, au moins partiellement, des ambitions économiques lors de sa construction. L'autrice démontre qu'aujourd'hui, l'utilisation dans des vitrines de la forme si reconnaissable de cette tour participe d'une stratégie de vente pour de nombreuses enseignes. Si une mutation sémantique se produit, l'enjeu économique transcenderait donc les époques.

Dans son article, **Camille Napolitano** évoque elle aussi des stratégies élaborées, entre autres, à l'échelle de l'entreprise. Elle aborde le cas de devantures mises en exposition durant l'entre-deux-guerres lors d'événements divers : Salon d'automne, Salon des artistiques décorateurs, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Commercial, l'enjeu est aussi professionnel, car ces événements contribuent à la légitimation de la pratique de l'étalagisme et à sa reconnaissance comme un art à part entière.

Ce sont justement des revendications professionnelles qu'envisage **Elsa Besson** en étudiant les congrès pénitentiaires de 1846 et 1847, où l'un des enjeux pour les architectes était de parvenir à faire entendre leur voix lors des débats. Ce type d'événement apparaît comme un lieu particulièrement propice à la mise en concurrence des discours architecturaux ainsi qu'à leur éventuelle diffusion. En effet, au-delà des réalisations tangibles, de nombreuses manifestations temporaires ont également des répercussions sur le champ architectural en ce qu'elles rendent possibles des discussions théoriques et des circulations de savoirs. Celles-ci passent par des rencontres physiques entre acteurs et actrices, mais impliquent aussi de nombreux moyens de propagation de l'information – notamment au moyen de l'imprimé.

Temporalités

Au-delà de la notion de *stratégie*, l'une des questions qui traversent ce volume est celle de la pluralité et complexité des *temporalités*. En effet, au moment d'existence propre de l'événement s'ajoutent les phases de conception et d'organisation, ainsi que les traces – matérielles ou immatérielles – laissées par ces manifestations temporaires. Réfléchir à cet « après » soulève des questions relatives à la réception, mais également à l'héritage et à la mémoire. En écho aux réflexions de François Dosse¹⁶, les diverses contributions permettent de questionner l'ensemble des temporalités que mettent en jeu les événements.

16 François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

L'ordre chronologique adopté pour ce volume fait, en outre, ressortir l'ampleur de la période couverte par les articles – du milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Cette dimension diachronique nous apparaît particulièrement propice à l'analyse des mutations des événements en eux-mêmes, au cours d'années notamment marquées par le développement des médias de masse. Ainsi, les contributions ne viennent-elles pas se ranger dans des catégories prédéterminées, et ce, à dessein : diverses façons de les faire dialoguer pourront en effet émerger, en fonction des intérêts et préoccupations de recherche des lecteurs et lectrices.

Si les questions d'actualité évoquées en préambule ne sont pas forcément abordées directement dans cet ouvrage, nous espérons toutefois qu'il offrira des pistes de réflexion fécondes sur la manière dont les pratiques passées peuvent éclairer les défis du temps présent.

LES PREMIERS CONGRÈS PÉNITENTIAIRES (1846-1847) : L'ARCHITECTURE SOUS LE FEU DES DÉBATS

ELSA BESSON

Partant du constat que « [L]’historiographie de la prison plonge ses racines dans les discours des réformateurs au XIX^e siècle, perpétuant ainsi leur grille d’interprétation¹ », nous souhaitons envisager dans cette contribution un moment peu mobilisé par les historiens, pourtant majeur pour saisir l’envergure internationale des réflexions portant sur l’espace de la prison. Il s’agit des deux premiers congrès pénitentiaires, qui se déroulent en 1846 à Francfort et en 1847 à Bruxelles et sont organisés par un groupe d’experts européens, particulièrement engagés sur les questions sociales au milieu de ce siècle. Parmi eux figurent Christophe Aubanel, directeur de la prison de Genève de 1825 à 1842, William Crawford (1788-1847), inspecteur des prisons d’Angleterre et réformateur des systèmes pénitentiaires des colonies britanniques dans les années 1830 et 1840, Édouard Ducpétiaux (1804-1868), homme fort de la réforme pénitentiaire belge à partir des années 1830, Joshua Jebb (1793-1868), ingénieur militaire anglais, à l’origine de la prison de Pentonville et inspecteur général des prisons à partir de 1837, ou encore Louis-Mathurin Moreau-Christophe (1799-1881), également inspecteur général des prisons sous la monarchie de Juillet et fondateur de la *Revue pénitentiaire et des institutions préventives dans les deux mondes* (1843-1847)².

Une « pré-internationalisation » des savoirs pénitentiaires est perceptible dès le dernier quart du XVIII^e siècle faisant intervenir des noms célèbres de l’histoire de la prison moderne, d’emblée internationale : Cesare Beccaria (1738-1794), Jeremy Bentham (1748-1832), John Howard (1726-1790)³. Toutefois, pendant le dernier quart du XVIII^e siècle et jusqu’aux années 1840, aucun événement ne

1 Stephan Scheuzger, « Contre une vision diffusionniste de la ‘naissance de la prison’ », *Socio*, n° 14, 2020, p. 56.

2 Nicolas Leblanc, *Les regards croisés de Louis-Mathurin Moreau-Christophe et Charles-Jean-Marie Lucas sur la réforme pénitentiaire française au XIX^e siècle*, thèse de doctorat en droit sous la direction de Didier Veillon et de Laurence Leturmy, université de Poitiers, 2020.

3 Elsa Besson, *Logiques spatiales et logiques pénales : acteurs, modèles internationaux et diffusion de l’architecture carcérale en France (1770-1950)*, thèse de doctorat en histoire de l’architecture sous la direction d’Hélène Jannière et la codirection de Martine Kaluszynski, Rennes 2, 2021.

vient cristalliser la question de façon précise : les circulations transnationales sur le sujet consistent en des échanges réguliers entre experts pénitentiaires, par le biais d'ouvrages et de correspondances. Les deux événements internationaux viennent rompre le rythme et la nature des relations entre spécialistes, à Francfort puis à Bruxelles, épicycles d'une Europe très active autour des enjeux de réforme des prisons, à laquelle s'adjoignent les États-Unis et la Russie (fig. 1). Précipitant en quelque sorte les nombreux échanges antérieurs, le groupe d'experts occidentaux organise deux congrès consécutifs, révélant l'urgence d'un débat international et réunissant plusieurs centaines de participants.

Loin d'être l'apanage des seuls spécialistes de la prison, le congrès international devient rapidement une forme convenue de réunion à partir du milieu du siècle, autour de thèmes considérés comme novateurs et modernes : signalons par exemple le premier congrès international de statistique, organisé sous l'autorité du Belge Adolphe Quetelet (1796-1874) en 1853⁴. Régulièrement cités dans la *Revue pénitentiaire* par l'inspecteur général des prisons Moreau-Christophe, plusieurs congrès scientifiques, à la composition plus strictement nationale, se tiennent également en France et en Italie au début des années 1840, où les enjeux du système cellulaire et les modèles états-uniens sont abordés⁵.

Si la dimension non performative du congrès est soulignée par Moreau-Christophe à cette occasion, il n'empêche que la diffusion des théories pénitentiaires, auprès du grand public comme auprès des gouvernements, trouve une tribune sans précédent avec ces événements nationaux puis internationaux organisés au milieu du siècle, véritables moments de consensus autour des ambitions réformatrices de plusieurs pays d'Europe occidentale. Ces congrès sont internationalistes, au sens donné par Anne Rasmussen⁶ : les participants

4 Éric Brian, « Y a-t-il un objet Congrès? Le cas du Congrès international de statistique (1853-1876) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 7, 1989, « Les congrès lieux de l'échange intellectuel 1850-1914 », p. 9-22, <https://doi.org/10.3406/mcm.1989.975>; www.persee.fr/doc/mcm_0755-8287_1989_num_7_1_975 [consulté le 5 juillet 2024].

5 Louis-Mathurin Moreau-Christophe, *Revue pénitentiaire et des institutions préventives dans les deux mondes*, Paris, Marc-Aurel, 2^e livraison, 1843-1844, p. 324 : « Au congrès de Lucques, tenu au mois de septembre 1843, la commission de Milan conclut, à la majorité de cinq contre deux, contre le système mixte et contre le système d'Auburn, et se prononça, à la même majorité, en faveur du système de Philadelphie [...] ».

6 Anne Rasmussen, « Tournant, inflexions, ruptures : le moment internationaliste », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, n° 19, 2001, p. 27 : « [...] la notion d'internationalisme, encore davantage que celle de nationalisme, fait intervenir un prosélytisme, des formes de militantisme : ce sont des combats que l'on mène pour assurer la domination d'idées, de pratiques, pour susciter la rupture, le changement ou l'avènement de nouveaux paradigmes ».

jugeant l'heure des réformes advenue, les théories pénitentiaires y sont discutées dans un objectif de concorde et de diffusion de modèles, présentés comme progressistes.



Fig. 1. En haut : congrès pénitentiaire de Francfort-sur-le-Main, 1846. Pays participants : royaume de Prusse, grand-duché de Bade, Confédération germanique, Angleterre, Belgique, Danemark, États-Unis, France, Hollande, Suède, Suisse, Norvège, Pologne. En bas : congrès pénitentiaire de Bruxelles, 1847. Pays participants : royaume de Prusse, grand-duché de Bade, Confédération germanique, Angleterre, Belgique, Danemark, États-Unis, Espagne, France, Hollande, Norvège, Suède, Suisse, Pologne, Russie. [Cartes schématiques personnelles]

En interrogeant ici l'événement conçu comme un « précipité », un accélérateur des processus d'échanges, il s'agit d'analyser précisément ce qui se joue pour l'architecture et pour les architectes. En ce qu'il permet la réunion de projets âprement discutés et ouvre de nouvelles perspectives à la peine d'enfermement cellulaire, l'espace du congrès pénitentiaire sert à la fois de porte-voix aux architectes et d'espace de monstration de projets dessinés en amont. Cette sorte de matière vive que représente le congrès ouvre notamment deux pistes : la première oriente l'analyse vers les architectes et les modèles de prisons mis en exergue par les deux événements internationaux, la seconde soulève la valeur de ces derniers *a posteriori*, en particulier pour la construction des prisons dans les pays participants. La temporalité du congrès implique de fait une attention portée à l'amont (des processus de conception des projets proposés à la discussion à la constitution des réseaux d'acteurs mobilisés pour participer aux congrès) et à l'aval de l'événement (circulation des discours et projets, renforcement des idéologies, planification des prochains congrès et projection de rencontres dans d'autres lieux).

Dès lors, faut-il envisager les congrès pénitentiaires de 1846 et 1847 comme des « grand-messes », entérinant certains modèles, ou permettant au contraire l'innovation, par l'hybridation des solutions spatiales proposées à la discussion? Quelles perspectives ouvrent-ils pour l'architecture? Grâce à l'analyse des actes et à la cartographie des réseaux d'acteurs mobilisés par la question architecturale, la présente contribution explore la constitution d'un laboratoire de théories et de modèles grâce à la confrontation de différents modèles architecturaux. Si l'« événement-congrès » s'affiche comme lieu de légitimation de prisons modèles, il est également un moyen privilégié de faire porter sa voix dans le débat expert, en faisant valoir la nécessaire mobilisation du savoir-faire de l'architecte qui, à ce titre, participe à la « nébuleuse réformatrice⁷ » précoce du champ pénitentiaire. Le congrès est ainsi un événement précieux dont se saisissent les professionnels de l'architecture afin de ne pas laisser échapper leur place dans le débat pénal et spatial qui s'élève avec vigueur dans les années 1840.

7 Christian Topalov (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999.

L'architecture aux congrès : « [...] une robe mouillée au corps de la pensée de la prison⁸ »

Grâce aux actes publiés à la suite de ces rencontres inaugurales, la composition socioprofessionnelle de l'assemblée se profile et atteste de la forte mobilisation des experts occidentaux. Parmi les organisateurs des deux événements, un seul homme est lié directement à l'architecture : il s'agit du lieutenant-colonel Joshua Jebb, inspecteur général des prisons anglaises, spécialement chargé des constructions et auteur de la prison de Pentonville⁹ (fig. 2). Au nombre des intervenants, très peu d'architectes français, mais pas des moindres : Harou-Romain fils (1796-1866), architecte départemental du Calvados et engagé sur le sujet carcéral, est présent au premier congrès en 1846 et Guillaume Abel Blouet (1795-1853), architecte Prix de Rome et inspecteur général des bâtiments des prisons depuis 1837, représente la France au congrès suivant, en 1847. La fonction d'architecte spécialiste des prisons états-uniennes qu'endosse alors Blouet, chargé particulièrement des projets de prison au sein du Conseil des bâtiments civils, permet de comprendre sa présence officielle¹⁰. Pour Harou-Romain fils, la situation est plus complexe : mandaté par le Conseil des bâtiments civils afin d'étudier les maisons centrales, il ne réalise pas sa mission mais participe ensuite à l'élaboration de plans-types à la demande du ministre de l'Intérieur¹¹. « Électron libre », Harou-Romain fils se consacre alors depuis plusieurs années à la prison mais n'est pas investi des mêmes charges officielles que Blouet.

Malgré le peu d'architectes présents (4 % au congrès de Francfort et 7 % à Bruxelles), la question spatiale est considérée par les participants aux deux événements comme le point brûlant des débats, sujet de controverses car véritable pierre d'achoppement des nouvelles théories carcérales. Lors du premier congrès, les professionnels les plus représentés sont les inspecteurs et administrateurs de prisons, les membres des ministères, les avocats, les magistrats et les universitaires – professeurs de médecines, de droit, d'économie politique. Les débats se concentrent sur la cellule individuelle et les dispositions intérieures

8 *Débats du congrès pénitentiaire de Bruxelles, Session de 1847. Séances des 20, 21, 22 et 23 septembre 1847*, Bruxelles, Imprimerie de Deltombe, 1847, p. 26.

9 Il est inscrit mais absent au premier congrès de 1846 à Francfort, présent au second congrès en 1847 à Bruxelles.

10 Frédéric Auguste Demetz et Guillaume Abel Blouet, *Rapports à M. le Comte de Montalivet, ministre de l'intérieur, sur les pénitenciers des États-Unis*, Paris, Imprimerie royale, 1837.

11 Tanneguy Duchâtel, Guillaume Abel Blouet, Nicolas-Philippe Harou-Romain et Hector Horeau, *Instruction et programme pour la construction des maisons d'arrêt et de justice; atlas de plans de prisons cellulaires*, Paris, s. n., 1841.

idéales de la prison, particulièrement de la chapelle soumise en premier chef à l'impératif cellulaire. Aucun intérêt notable n'apparaît pour la typologie, la façade ou l'insertion dans le tissu urbain : le sujet central est la spatialisation du système d'enfermement, c'est-à-dire l'organisation schématique de la prison. Les experts sont intéressés en priorité par le choix de « bonnes manières » d'enfermer et non par l'architecture même des édifices carcéraux.

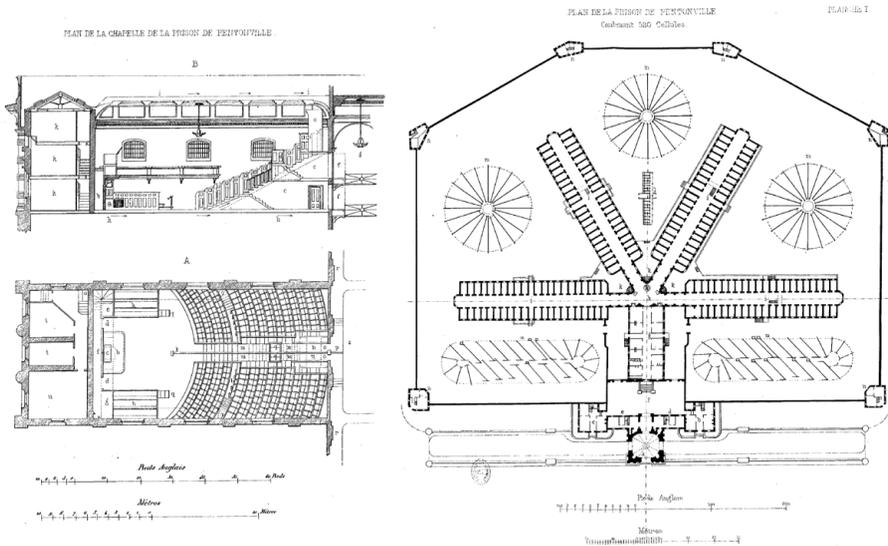


Fig. 2. Planche de documents graphiques illustrant l'article de Harou-Romain fils sur la prison de Pentonville : coupe et plan de la chapelle cellulaire à gauche et plan général de la prison à droite. [Louis-Mathurin Moreau-Christophe, *Revue pénitentiaire et des institutions préventives*, Marc-Aurel, Paris, 2^e livraison, 1846, p. 197]

Dans un second temps, au congrès de 1847, lorsque s'est formé un consensus autour de l'enfermement cellulaire, l'architecture devient un sujet central et représente un tiers des allocutions. La conviction que l'architecture est la solution première à la peine d'enfermement est à son apogée, visible dans les discours qui se succèdent, les auteurs célébrant la performance de la peine cellulaire. Cette certitude est soutenue par des modèles jugés de premier ordre : ceux anglais et états-uniens sont à l'honneur dès le congrès de 1846, tant pour le fonctionnement et le règlement intérieur des prisons que pour la forme architecturale, mise en évidence plus particulièrement au congrès de 1847 (fig. 3). Les prisons d'Auburn et de Philadelphie sont au cœur des débats : la première, achevée en 1823, promeut un enfermement en commun diurne et un enfermement cellulaire nocturne, la seconde, mise en service en 1829, opère un isolement individuel complet de chaque détenu, nocturne comme diurne, pour les

activités laborieuses autant que pour les promenades. La prison londonienne de Pentonville est, elle, célébrée sans réserve en 1847 : édifice modèle selon les congressistes, il est issu de plusieurs décennies de recherches typologiques s'attachant aux problèmes de classification, de circulation et de surveillance de l'espace carcéral. Les deux congrès s'en saisissent comme preuve de l'aboutissement possible de la convergence entre discours réformateurs et recherches architecturales. La question des modèles y est donc âprement débattue et le congrès fonctionne ici comme un lieu de légitimation de ceux déjà validés en amont par les experts pénitentiaires, au sein de publications qui promeuvent les solutions états-uniennes d'enfermement cellulaire dès les années 1830.

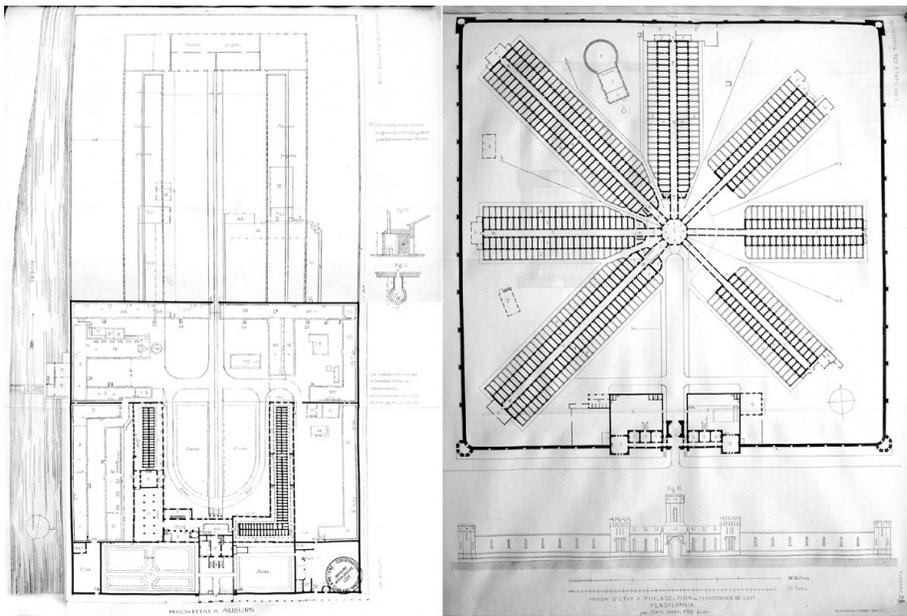


Fig. 3. Prison d'État à Auburn (New York), à gauche et plan du rez-de-chaussée du *Eastern Penitentiary*, Philadelphie (Pennsylvanie), par John Haviland, à droite. [Frédéric Auguste Demetz et Guillaume Abel Blouet, *Rapports à M. le Comte de Montalivet, ministre de l'intérieur, sur les pénitenciers des États-Unis*, Paris, Imprimerie royale, 1837]

La prévalence d'une parole sur l'architecture portée par des non-architectes, est annonciatrice d'un décalage entre le projet annoncé, qui se veut performatif – la prison doit devenir une peine performante et corrective, pensée dans ses moindres détails afin d'individualiser l'espace – et l'incarnation de ce projet dans la pierre. Surgissent ainsi des écarts entre projets de papier et projets construits : une surpopulation immédiate et chronique, des phénomènes de récidives importants, etc. : ces failles font parfois surface dans les interventions

des congressistes, rapidement balayées par l'enthousiasme collectif pour l'enfermement cellulaire.

Revendications professionnelles : l'architecte isolé dans la « nébuleuse réformatrice »

Si la majorité des initiateurs et des participants de ces congrès sont de hauts fonctionnaires, avocats et magistrats, les deux congrès apparaissent comme des lieux où les architectes expriment et affirment leur savoir-faire face à des non-spécialistes. Le congrès pénitentiaire de Francfort en 1846 s'organise d'abord dans une période marquée par une activité théorique soutenue et par une circulation intense des textes et des plans de prisons, rarement commentés et souvent apportés comme preuve de la rationalité de la théorie cellulaire qu'ils illustrent. L'« objet Congrès¹² » est alors particulièrement intéressant : moment de consensus autour de convictions largement partagées, l'architecture et l'expertise des hommes du métier y tiennent une place cruciale mais disputée. Ce congrès révèle en outre toute l'importance du réseau pénitentiaire allemand, dans la composition des membres présents au congrès : sur 75 personnes, 49 sont issus du royaume de Prusse, du grand-duché de Bade ou encore de la Confédération germanique. Trois architectes seulement y participent : Christian Heinrich Grosch (1801-1865), architecte à Christiania en Norvège, Landauer, architecte du ministère de la Justice à Stuttgart et Harou-Romain fils. Ce dernier a la charge de l'entretien et des travaux de la maison centrale de Beaulieu pour laquelle il propose une version auburnienne et une version pennsylvanienne dès 1840. Une aile de cette prison est détruite par un incendie en 1842, et est effectivement construite par Harou-Romain fils selon le principe cellulaire, organisé pour permettre à chaque détenu de voir le centre de l'aile où résident l'autel et le directeur, depuis la porte de la cellule entrebâillée. En plus de son activité dans les réseaux professionnels et pénitentiaires de la fin des années 1830 jusqu'à la Deuxième République, il publie à son compte un projet de pénitencier circulaire devant résoudre le problème de l'individualisation absolue de la peine¹³. La liste est longue de ses activités en matière d'architecture carcérale : avec Blouet, il est l'architecte français le plus actif et le plus intégré aux réseaux pénitentiaires dans les années 1835-1847¹⁴.

¹² Éric Brian, « Y a-t-il un objet Congrès?... », art. cité.

¹³ Nicolas-Philippe Harou-Romain, *Projet de pénitencier*, Caen, Imprimerie de Lesaulnier, 1840.

¹⁴ Nicolas-Philippe Harou-Romain, « Prison cellulaire de Pentonville », 1^{er} article, *Revue pénitentiaire*, 2^e livraison, 1846, p. 161-202.

La part des architectes reste néanmoins très réduite et leur expertise n'est pas sollicitée dans les débats, alors même que la première séance du congrès de 1846 s'ouvre par un tour d'horizon des professions représentées au cours duquel la présence d'architectes est soulignée et saluée. Ces derniers ne sont pas présents dans les débats à la hauteur du temps dévolu à la question : les échanges sont en réalité intenses sur les modalités de l'application de l'isolement individuel et sur la population carcérale qui doit en être la cible, mais pas sur le choix d'une typologie ou d'une règle architecturale claire.

Les modèles anglais et états-uniens sont à l'honneur à Francfort et leur importance pour l'Europe occidentale reste plus que jamais majeure au milieu du siècle, tant pour le fonctionnement et le règlement intérieur des prisons que pour la forme architecturale. Toutefois, lors de cet événement, des modèles permettant de constituer les premiers éléments du corpus français sont présentés : les projets de pénitencier de Harou-Romain et d'Abel Blouet sont évoqués. La chapelle cellulaire est le lieu qui cristallise en particulier les espoirs, devant permettre l'élévation morale et spirituelle puisque les détenus sont le reste du temps isolés strictement, sans mauvais contact. À ce titre, le travail d'Harou-Romain fils est salué par plusieurs intervenants majeurs de ce congrès : son pénitencier circulaire et cellulaire place l'autel au centre exact du plan et en partie supérieure de la coupe (fig. 4). Hissé au rang de « prison-cathédrale » par les experts français, ce projet révèle l'attrait des réformateurs réunis à Francfort pour les propositions au caractère extraordinaire. « Magnifique », « admirable », les qualificatifs sont dithyrambiques pour défendre le projet français, au point que Moreau-Christophe exprime ainsi son enthousiasme :

Tout ceci vous prouve, Messieurs, que l'architecture ne nous fera pas défaut lorsqu'il s'agira pour elle de formuler la résolution dont je vous ai donné lecture en commençant, c'est-à-dire de construire des prisons cellulaires de manière que chaque prisonnier cellulé puisse assister aux exercices du culte, voyant et entendant le ministre officiant¹⁵.

15 *Débats du congrès pénitentiaire de Francfort sur le Main, Session de 1846. Séances des 22, 29 et 30 septembre 1846*, 2 vol., Lieux divers, 1847, p. 145.

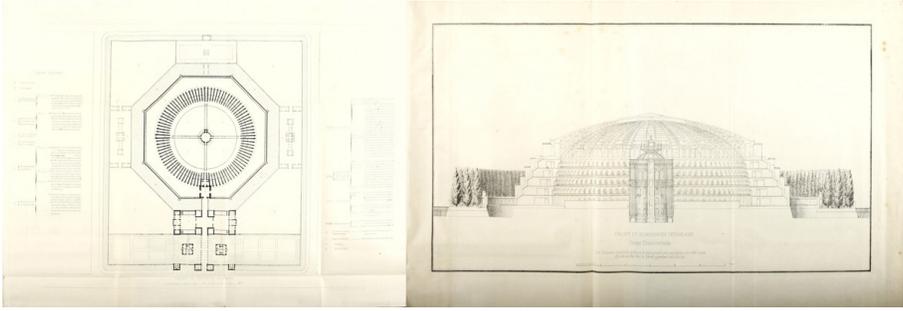


Fig. 4. Plan et coupe d'ensemble du pénitencier. [Harou-Romain, *Projet de pénitencier*, Caen, Impr. de Lesaulnier, 1840]

Si la citation étaye la reconnaissance de l'importance de l'architecture, il faut néanmoins souligner la difficile circulation de la parole des architectes, régulièrement usurpée au cours des deux congrès. L'inégalité est de fait entre les experts pénitentiaires et les architectes. Le savoir-faire de la profession, parfois contesté, est défendu par les « mentors » respectifs mais rarement par les architectes eux-mêmes qui échouent à expliquer leurs propres projets. Plus, l'architecte Harou-Romain ne parvient pas à obtenir la parole, interrompu à plusieurs reprises et rendu inaudible par l'assemblée du congrès : lors des critiques qui s'élèvent contre le danger de la banalisation du sacré dans une disposition telle que Harou-Romain la propose, ce dernier tente de défendre son projet, sans succès. Sa parole est confisquée et il n'a pas la possibilité d'expliquer son projet en son nom propre. Ses paroles et son projet sont cités et circulent par le biais de Moreau-Christophe, puis par celui de ses détracteurs. Les experts opposent Blouet à Harou-Romain, chacun défendant son champion.

Au congrès de Bruxelles en 1847, les débats reprennent à partir des conclusions largement consensuelles de Francfort, adoptant l'enfermement cellulaire dans ses grandes lignes pour la plupart des catégories de détenus. La part des membres du comité belge est majoritaire à plus de 50 %. L'architecture carcérale, dans ses détails, est centrale dans les débats mais si lors du premier congrès, la place des architectes reste en retrait, le second congrès leur ouvre plus grand l'accès au pupitre, toutefois non sans difficultés et polémiques. Preuve de l'importance de ces événements pour la profession, il faut noter la présence de Perreymond, ingénieur fouriériste et présenté comme rédacteur de la *Revue générale d'architecture et des travaux publics*. Les architectes sont plus nombreux qu'à Francfort : sont présents quatre Belges et trois Français. Blouet est le seul architecte officiel du groupe français, accompagné de Contamine, architecte

à Lille¹⁶ et d'Harou-Romain fils. Un professeur d'architecture à Karlsruhe, un ingénieur de première classe des ponts et chaussées des Pays-Bas et un architecte civil d'Amsterdam viennent compléter ce groupe – auquel s'ajoute le lieutenant-colonel Jebb.

Lorsque le sujet de l'architecture s'impose à Bruxelles, la polémique se concentre sur la typologie et oppose Blouet, artisan du plan rayonnant de type philadelpheien épaulé par Jebb, dont il livre une version mise au point dès le début des années 1840¹⁷ à Moreau-Christophe, secondé par Harou-Romain, tous deux partisans du plan circulaire (fig. 5). Malgré la prégnance de l'architecture dans les débats, très peu de prisons édifiées sont citées hormis celles anglaises et états-uniennes. Les projets de papier des deux architectes français sont toutefois vivement discutés et les débats s'ouvrent par une longue allocution de Blouet, qui permet de cerner la quête de reconnaissance du rôle de l'architecte et la prise de parole enfin possible, quoique temporaire. Apparaît ici l'expertise architecturale, revendiquée clairement face à des experts qui ne font pas tous la part belle aux avis de la profession. Blouet confirme cette volonté d'une reconnaissance juste et appelle à laisser aux architectes la possibilité d'expérimenter et d'exercer leur savoir-faire, sans règles trop contraignantes. Ces mots révèlent la crainte de voir la compétence de l'architecte limitée par les règles des professions juridiques et administratives, crainte formulée par le professionnel le plus reconnu en la matière, partisan intransigeant de la formule pennsylvanienne depuis son voyage pénitentiaire avec l'avocat Frédéric Demetz (1796-1873) aux États-Unis.

Pour les carrières de ces deux architectes français, les congrès pénitentiaires sont également un moyen d'asseoir des positions déjà dominantes : par exemple, le *Projet de pénitencier pour 585 détenus* est loué dans la *Revue pénitentiaire* de Moreau-Christophe et discuté dans les premiers congrès sur un mode laudatif. En revanche, le projet est objet de controverse dans les colonnes de la *Revue générale d'architecture et des travaux publics* l'année de sa publication¹⁸, preuve du débat au sein de la profession face aux différents modèles pénitentiaires. Grâce au congrès de 1847, Blouet voit son projet légitimé à nouveau par les experts pénitentiaires les plus influents. Son décès en 1853 met un terme brutal à son parcours unique dans les sphères officielles autant que dans le milieu architectural.

16 Il s'agit peut-être d'Henri Contamine (1818-1897).

17 Guillaume Abel Blouet, *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés, précédé d'observations sur le système pénitentiaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1843.

18 Notamment : *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Paulin & Hetzel, 1843, p. 131-137.

Harou-Romain fils fait, quant à lui, progressivement figure d'*outsider* et s'éloigne de la question carcérale dès 1848, pour se consacrer à la question plus largement sociale¹⁹.

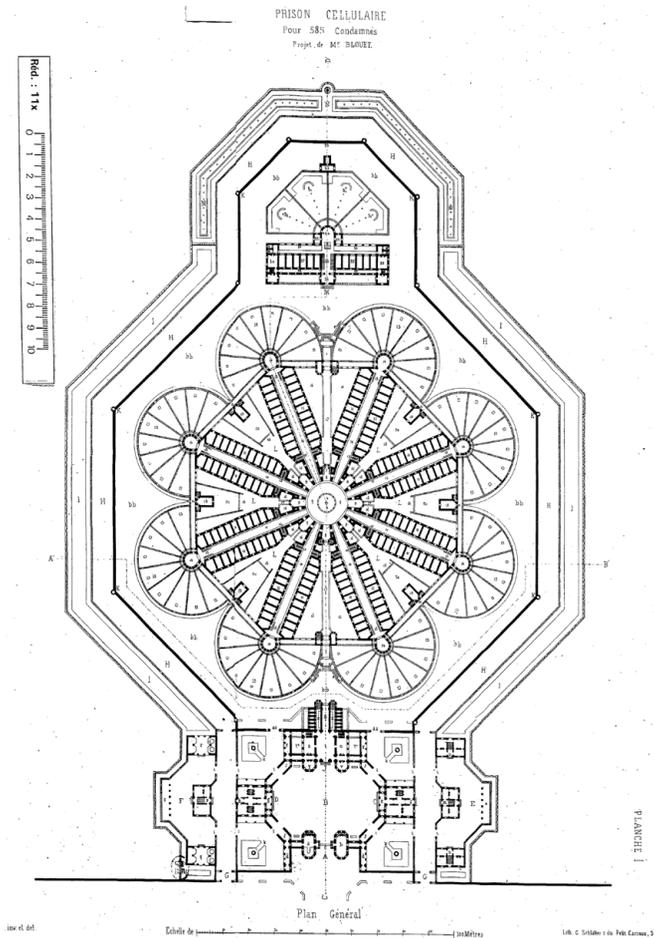


Fig. 5. Plan d'ensemble de la prison. [Guillaume Abel Blouet, *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés, précédé d'observations sur le système pénitentiaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1843]

19 Nicolas-Philippe Harou-Romain, *De l'Organisation des travailleurs et de leurs pensions de retraite*, Paris, Imprimerie de Plon frères, 1848.

En aval des congrès de Francfort et de Bruxelles : l'expérimentation architecturale à la marge

Le congrès peut enfin être interrogé dans sa dimension éphémère et ponctuelle apparaissant, pour la question des prisons françaises, comme une caisse de résonance non pas tant des édifices construits que des édifices dessinés. Ces deux premiers congrès sont en effet notables pour la grande liberté laissée aux projets : fabrique des idées plus qu'injonction au réalisme constructif, les réunions internationales ne mentionnent qu'à la marge les prisons cellulaires françaises déjà construites – en regard du temps que consacrent les experts et les architectes à débattre des projets de papier. La prison de la Petite Roquette par exemple, construite par Hippolyte Lebas (1782-1867) à Paris entre 1825 et 1836, est à peine évoquée dans le congrès de Francfort, où elle est alors vivement critiquée. Surtout, ce sont les projets personnels publiés par Harou-Romain et Blouet qui sont débattus, sans qu'aucune contrainte budgétaire ne soit mentionnée à leur propos. Une liberté de ton certaine lors des congrès est à souligner : les discussions relèvent du concours d'idées, donnant lieu à des échanges cherchant la meilleure solution théorique. Ces événements apparaissent comme un espace de liberté pour l'architecture carcérale, un des rares hormis les traités proposés par les architectes eux-mêmes, aux antipodes des parutions commandées par le ministère de l'Intérieur pour proposer des plans-types.

En outre, il n'y a pas d'avenir aux prisons de papier présentées aux congrès : la politique impériale pragmatique qui s'établit à partir de 1853 coupe court à l'« âge d'or des prisons²⁰ », et la poursuite des congrès est suspendue dans le contexte de crises politiques en Europe occidentale. Alors que les deux premiers congrès confirment des choix pénitentiaires jugés novateurs et que les représentants nationaux s'enorgueillissent d'avoir introduit le système cellulaire jusqu'aux colonies pour mineurs, le ministre de l'Intérieur et le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte refusent l'application généralisée de l'enfermement individuel, pourtant validé par les experts internationaux depuis plusieurs années.

Si ce peu d'effet immédiat sur l'architecture carcérale est notable, il faut néanmoins signaler le cas de la prison parisienne de Mazas, directement influencée par la prison anglaise de Pentonville, qui prouve l'importance de ce modèle particulièrement célébré dans les deux congrès (fig. 6). Lancé sous la monarchie de Juillet en 1836 et achevé en 1850, ce projet colossal est prévu pour 1200 détenus

20 Bruno Foucart, « Architecture carcérale et architectes fonctionnalistes en France du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 32, 1976, p. 37.

afin de délester les prisons parisiennes. Il connaît dès ses débuts les aléas des préférences politiques : si le choix se fixe *in fine* sur le fonctionnement importé de Philadelphie, le modèle anglais tient néanmoins une place importante dans le projet de Mazas. Accompagné du préfet de Seine Rambuteau, les architectes de la prison parisienne, Émile Gilbert (1793-1874) et Joseph Lecoq (1783-1858), visitent Pentonville, inaugurée en 1842 et empruntent plusieurs principes spatiaux cellulaires à la prison londonienne²¹.

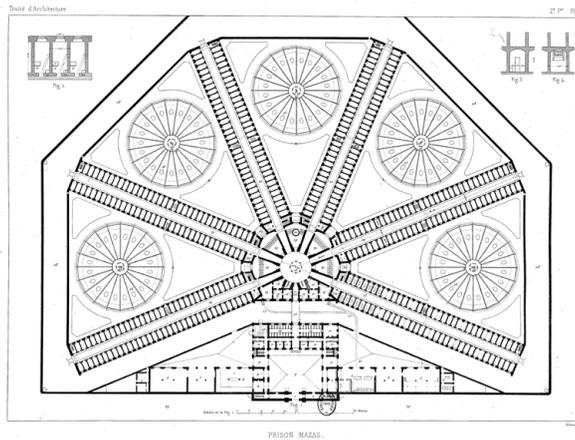


Fig. 6. Plan de la prison cellulaire du boulevard Mazas, à Paris et détails d'une cellule. [Léonce Reynaud, *Traité d'architecture. Composition des édifices, études sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices*, Planches, Paris, Dunod, 1870 (3^e éd.)]

Plus généralement, les expérimentations architecturales portées à l'attention des membres des congrès pénitentiaires de Bruxelles et Francfort sont mises au ban de discussions nationales : l'architecture n'est plus abordée qu'à la marge, sans l'ampleur autorisée par la souplesse du format du congrès. Les projets portés par le Second Empire puis par la Troisième République s'appuient sur les formules types proposées dès 1841 et par les plans types définis en 1853 : ces projets de tailles plus modestes, déclinables selon la commande et le budget de chaque département prouvent que l'ambition des politiques pénitentiaires est nettement revue à la baisse (fig. 7 et fig. 8). Il n'est plus question d'incarner

21 Caroline Soppelsa, *Le XIX^e siècle et la question pénitentiaire. Un siècle d'expérimentations architecturales dans les prisons de Paris*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université de Tours François-Rabelais, 2016, notamment p. 478-480 « Mazas le grand tournant » et p. 535-549 « Un terrain d'expérimentation : Mazas ».

la peine d'enfermement par une architecture visionnaire mais de laisser la place à l'économie et à la discrétion : la commande carcérale se spécialise et se rigidifie peu à peu.

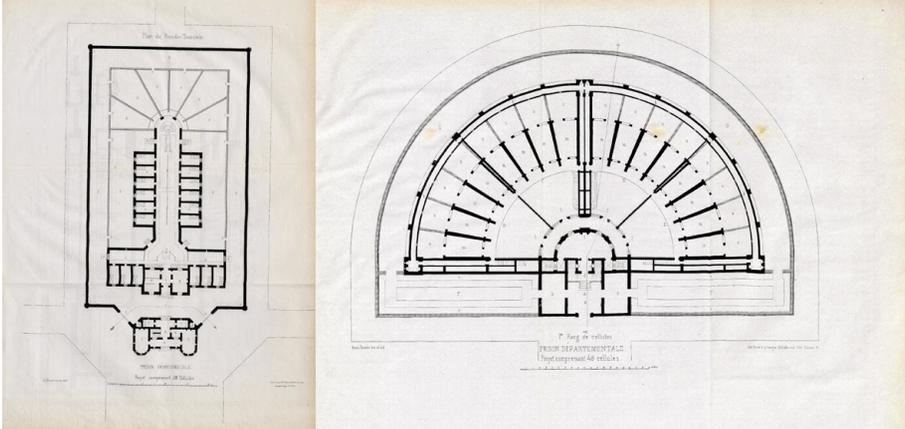


Fig. 7. Plans des projets de prisons départementales pour 58 cellules (à gauche), par Blouet et pour 48 cellules (à droite), par Harou-Romain fils. [Comte Tanneguy Duchâtel, Guillaume Abel Blouet, Nicolas Philippe Harou-Romain, Hector Horeau, *Instruction et programme pour la construction des maisons d'arrêt. Atlas de plans de prisons cellulaires*, Paris, 1841]

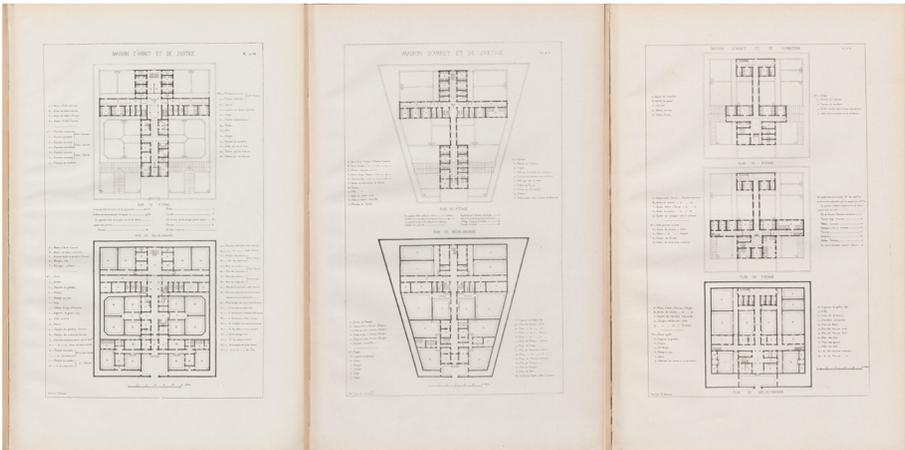


Fig. 8. À gauche et au centre : plans du projet type de maison d'arrêt et de justice pour 84 et pour 81 détenus. À droite, plans du projet type de maison d'arrêt et de correction pour 93 détenus. [Edme Grillon et Alfred Normand, *Projets-spécimens pour servir à la construction, dressés d'après les ordres de son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur*, Paris, Regnier et Dourdet, 1854]

Lors des deux premiers congrès, les États européens veulent redéfinir les fondements de la peine carcérale et s'accordent sur la primauté de l'enfermement, en choisissant à la majorité la solution individuelle aux effets architecturaux majeurs sur les prisons à construire. L'intérêt des pays d'Europe occidentale pour le système cellulaire est alors à son paroxysme : le consensus à son égard est largement accepté²². Avec les révolutions de 1848, l'internationalisation des débats est mise en suspens et lors des congrès pénitentiaires qui reprennent à partir de 1872, les échanges ne seront jamais aussi ambitieux pour l'architecture et resteront pragmatiques, attachés à des questions de fonctionnement plus prosaïques.

Le congrès pénitentiaire se révèle essentiel pour saisir l'ampleur des échanges autour de la prison et la concurrence que se livrent les discours architecturaux : nul autre lieu ou nulle autre publication ne permet de saisir la convergence des intérêts internationaux autour de la peine d'enfermement individuel et les divergences face aux solutions architecturales permettant de spatialiser cet impératif cellulaire. Messager des modèles pénitentiaires et spatiaux qui sont élaborés depuis le début des années 1830, sous l'influence des enquêtes et des voyages à travers un Occident gagné par la formule cellulaire, le congrès permet de suivre attentivement « [l]a constitution d'un "pouvoir-savoir" carcéral [qui] s'effectue d'emblée dans une double configuration, nationale et internationale²³ ». Plus encore dans le domaine architectural, au sein de ces moments majeurs d'internationalisation de la pensée pénitentiaire, émerge la constitution d'un « pouvoir-savoir-faire carcéral », grâce à la place que parviennent à occuper certains architectes spécialistes, face aux tentatives d'encadrement de la discipline architecturale.

À la suite de ces deux congrès décisifs pour l'architecture cellulaire, les réunions internationales deviennent des moments de reproduction d'une théorie cellulaire bien huilée, où la contradiction est quasiment absente. De plus, si le congrès est un point d'orgue des ambitions internationalistes du mouvement réformateur procellulaire, il ne suffit pas à convaincre durablement les hommes politiques alors même que les directeurs d'établissement, les médecins, les

22 Bert Vanhulle, « Dreaming about the Prison: Édouard Ducpétiaux and Prison Reform in Belgium (1830–1848) », *Crime, histoire & sociétés/Crime, History & Societies*, vol. 14, n° 2, 2010, p. 109, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, <http://journals.openedition.org/chs/1196> [consulté le 10 septembre 2021].

23 Laurent Quéro, « Les standards pénitentiaires internationaux », dans Philippe Artières (dir.), *Gouverner, enfermer. La prison, un modèle indépassable?*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 325.

architectes et les fonctionnaires en sont majoritairement partisans. Toutefois, lors des événements suivants, largement investis par des représentants officiels, l'espace apparaît encore comme un enjeu important pour la science pénitentiaire qui, à défaut d'être infaillible théoriquement, doit l'être spatialement.

Si nous avons montré que les architectes sont intronisés dans le grand mouvement internationaliste dès le premier congrès de 1846, leurs projets suscitant passions et controverses, ils ne trouvent pas pour autant un espace qui favorise leur parole. Les congrès suivants ne laissent, eux, de place aux architectes qu'en marge des débats : en règle générale, à partir de la reprise des congrès en 1872 à Londres, l'architecture n'est présente qu'en dehors des conférences et des débats, notamment lors d'expositions qui animent les rencontres, et elle occupe une place plus illustrative que décisive et démonstrative.

TOURS D'ORANGES ET CONSTRUCTIONS DE MAÏS : L'ARCHITECTURE ÉPHÉMÈRE AU SERVICE DE L'AGRICULTURE AMÉRICAINE À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE CHICAGO (1893)

LUCIE GRANDJEAN

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les expositions universelles sont le lieu par excellence de la concurrence artistique, commerciale et industrielle des pays occidentaux. Ces événements, au premier abord éphémères, occasionnent des investissements massifs de la part des nations participantes. On assiste ainsi à un déploiement de ressources humaines et matérielles afin de rendre chaque mètre carré alloué par le pays organisateur le plus attrayant possible aux yeux des milliers de visiteurs qui se pressent pour y assister¹. Lors de l'Exposition universelle de Chicago, un type spécifique de production architecturale éphémère se développe à l'intérieur de ces espaces temporaires, et peu de lieux de la foire officielle y échappent : des architectes issus des quatre coins des États-Unis s'affairent à construire des monuments faits de denrées périssables. Oranges, maïs, fèves, pruneaux, canne à sucre servent alors de matériaux pour ériger des versions miniatures de ponts, tours et autres inventions architecturales plus ou moins fantasmées. Quelles entités se cachent derrière cette production, et quels enjeux sous-tendent la construction et surtout la préservation de ces architectures éphémères durant toute la durée de l'Exposition universelle ?

L'Exposition universelle de Chicago : espaces et enjeux

La *World's Columbian Exposition* de Chicago constitue un moment charnière pour les nombreuses expositions universelles et internationales qui ont pris place sur le continent américain. La première édition américaine a eu lieu à New York

1 *Le Livre des expositions universelles : 1851-1989* [catalogue de l'exposition « L'Exposition des expositions universelles », Paris, musée des Arts décoratifs, juin-décembre 1983], Paris, Éditions des Arts décoratifs/Herscher, 1983; Astrid Böger, *Envisioning the Nation. The Early American World's Fairs and the Formation of Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2010; Robert W. Rydell, *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

en 1853, et s'est calquée sur la proposition du *Crystal Palace* à Londres en 1851. La deuxième, celle de 1876 à Philadelphie, a commencé à s'en détacher pour proposer un événement à plus grande échelle, au rayonnement international, valorisant une production nationale et célébrant le centenaire de la ratification de la déclaration d'Indépendance américaine. L'Exposition universelle de Paris, en 1889, instaure un nouveau standard dans la monumentalité de l'événement et pousse les organisateurs de la *Columbian Exposition* à redoubler d'inventivité pour affirmer leur supériorité culturelle, industrielle, économique. En 1893, cela se traduit surtout par l'adjonction, en plus de l'espace officiel de la foire, du *Midway*. Cet axe de plusieurs kilomètres de longueur, où s'alignent spectacles immersifs ou restaurants à thème, est ponctué par la *Ferris Wheel*, réponse monumentale à la tour construite quelques années auparavant par Gustave Eiffel sur le Champ-de-Mars. Cette monumentalité se retrouve aussi à l'intérieur des nombreux bâtiments officiels. Comme cela avait pu être le cas lors des expositions universelles précédentes, l'architecture est omniprésente au sein même des différents *Halls*, et ce afin de différencier les espaces de chaque nation participante en lien avec le thème principal du bâtiment : manufactures, pisciculture, mines, horticulture permettent autant de déclinaisons des productions naturelles, industrielles, artistiques de chaque pays.

En outre, lors de l'Exposition de Chicago, et dans les représentations qui en sont faites, on voit apparaître une nouvelle monumentalité dans la façon de présenter aux visiteurs les richesses naturelles et la manière de les conserver. Au-delà du réemploi de matières plus ou moins habituelles – comme les tas de pierres présents dans le bâtiment des mines, les sculptures de chocolat dans l'exposition du confiseur *Hershey's*² ou encore la présentation d'un fromage géant importé du Canada – c'est l'usage massif de plantes et de fruits par les différents États américains qui démontre sûrement le mieux les enjeux de compétition internes aux différents territoires des États-Unis, présentés au vu et au su de la foule cosmopolite de Chicago. Dans son ouvrage *Fruits of Empire*, l'historienne de l'art américaine Shana Klein étudie la représentation et les discours portés autour de la production fruiticole au tournant du siècle, qu'elle voit non pas comme des outils de propagande nationale, mais plutôt comme des cas d'études éclairant notre compréhension de la construction de la société américaine après la guerre de Sécession³. Pour ce qui est de la place

2 Michelle Moon, *Interpreting Food at Museums and Historic Sites*, Landham, Rowman and Littlefield, 2015, p. 111.

3 Shana Klein, *The Fruits of Empire, Art, Food, and the Politics of Race in the Age of American*

des fruits dans les expositions universelles, elle indique que ces derniers ont notamment permis aux Américains de « performer leur citoyenneté à travers la nourriture⁴ » et leur supériorité par l'abondance de celle-ci.

L'abondance de denrées agricoles américaines lors de la *Columbian Exposition* est d'ailleurs inversement proportionnelle à ce qu'il s'était passé à Paris quelques années plus tôt. Alors que les importations américaines en Europe étaient déjà prépondérantes, les commentateurs de 1889 ne pouvaient que noter la place minimale des États-Unis dans les différents bâtiments du Champ-de-Mars⁵. Dans le rapport remis à propos de l'agriculture lors de cet événement, le commissaire américain indique que plus de 60 % des espaces étaient dévolus à la France, 11 % au Royaume-Uni et seulement 6,5 % aux États-Unis⁶. Ces commentaires montrent bien qu'au-delà de la force de l'industrie, souvent mise en avant dans les discours sur les expositions universelles, la souveraineté alimentaire constitue un enjeu majeur de ces décennies, et donc de la vision d'abondance qu'une nation se doit de projeter lors de ces événements. Cependant un autre commentaire à propos de la place de l'agriculture peut permettre d'informer la politique déployée lors de l'Exposition de Chicago. En comparant la France et les États-Unis, le commissaire à l'agriculture précise en effet que « l'historique de nos propres efforts pour établir des associations nationales avec des productions agricoles montre que c'est un échec, et l'étendue de notre territoire rendra toujours difficile cette volonté d'incarner de manière réellement représentative une unité nationale⁷ ».

Expansion, Oakland, University of California Press, 2020, p. 3 : « Because pictures of fruit were so embedded in conversation about races, labor, and territorial gain, they are useful artifacts for studying attitudes about America's expanding and diversifying empire. »

- 4 *Ibid.* : « Performing citizenship through food was an important exercise in the last decades of the nineteenth century. »
- 5 *Les Merveilles de l'Exposition Universelle de 1889*, Paris, La librairie illustrée, 1889, p. 883 : « L'infériorité des États-Unis au Champ de Mars, disait [un correspondant new-yorkais de l'Indépendance belge], a blessé fortement l'amour-propre national, et c'est tout autant pour prendre une éclatante revanche que pour faire une excellente affaire financière qu'il vient d'être décidé d'organiser une colossale Exposition universelle à New York en 1892. » Sur la place des États-Unis dans l'exposition de 1889, voir aussi : Hélène Trocmé, « Les États-Unis et l'Exposition universelle de 1889 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 37, n° 2, 1990, p. 283-296.
- 6 *Reports of the United States Commissioners to the Universal exposition of 1889 at Paris, published under direction of the secretary of state by authority of congress, Volume V, agriculture*, Washington, Government Printing Office, 1891, p. 24.
- 7 *Ibid.*, p. 26 : « The history of our own efforts looking toward the establishment of national associations of an agricultural character is, substantially, one of failure, and the vastness of

Si l'espoir d'utiliser l'agriculture comme vecteur de représentation de l'unité nationale est déçu lors de l'exposition parisienne, la question ne se règle pas non plus au cours des quatre années séparant les deux manifestations. Lors de la *Columbian Exposition*, au-delà de la notion de citoyenneté américaine, les architectures de plantes, de céréales, de fruits permettent aussi de mettre en avant une appartenance qui se fait alors à une autre échelle, celle des États américains. Ainsi, de la Californie à la Floride, en passant par l'Oklahoma et l'Ohio, on voit pointer une promotion du commerce et de la culture, ainsi que l'encouragement à l'installation de nouveaux habitants à une dimension plus régionale que nationale.

Les différentes expositions des États américains dans le pavillon d'Horticulture et d'Agriculture

Parmi les sources qui permettent de voir les architectures de nourriture créées à cette occasion par les différents États américains se trouvent, outre les rapports et articles publiés pendant et après l'Exposition universelle, de nombreux ouvrages illustrés vendus en souvenir aux visiteurs pour quelques centimes de dollars. Publiés en séries de volumes, ils se composent de reproductions photographiques accompagnées de légendes détaillées. Grâce à ces différentes descriptions des espaces officiels de l'Exposition universelle, on peut noter que la plupart de ces dispositifs agricoles se trouvent dans deux bâtiments, l'*Horticultural Hall* et l'*Agricultural Hall*, afin d'inciter les visiteurs à venir visiter les pavillons des différents États dans ces deux espaces. L'un de ces livrets décrit l'*Horticultural Hall* en ces termes :

C'était l'un des trajets favoris des visiteurs qui allaient du *Midway* vers la Cour d'Honneur [...] Les architectes de l'*Horticultural Hall* ont construit trois pavillons, l'un central et deux latéraux. Afin de créer deux cours de part et d'autre du dôme central, des galeries couraient à l'avant et l'arrière du bâtiment. C'était dans ces galeries à l'ouest de la rotonde que l'on trouvait les riches et odorantes présentations de produits horticoles [...] En entrant dans ces galeries de pommes, de poires, de raisins, de baies, oranges, citrons et citrons verts, pêches et prunes, cerises, cassis et conserves de ces derniers, non seulement le parfum de tous ces fruits de qualité attisait les sens, non seulement la beauté de la scène attirait

our territory will always make it difficult to continue for any length of time any national body in a truly representative way. »

l'oeil, mais surtout il en ressortait une impression forte de l'abondance de la nature et de la richesse des terres pour tous les visiteurs⁸.

Si certaines régions extérieures aux États-Unis – c'est le cas de l'Ontario – prennent aussi part à cette accumulation de denrées, ce sont surtout les États de l'Union qui développent un vocabulaire architectural se retrouvant dans l'exposition, notamment en faisant appel à ceux que l'on appelle à l'époque des « *cereal architects* ».

C'est le cas de l'Oklahoma dont le pavillon dans l'*Agricultural Hall* est décrit comme une construction où « le sorgho et le maïs sont les principaux matériaux », formant une canopée qui abrite l'ensemble des autres produits mis en scène. L'observateur ajoute que « la canne à sucre, les céréales et les légumes qui y étaient montrés avec profusion permettaient de faire comprendre au visiteur le développement rapide de l'agriculture dans ce qu'au temps de Lincoln on appelait le *Great American Desert*⁹ ». L'Oklahoma ayant en effet acquis le statut de territoire quatre ans plus tôt, on peut penser que la mise en œuvre de ce pavillon et de cet étalage de richesse agricole vise à attirer de nouveaux habitants pour peupler ces espaces encore en transition vers le statut d'État.

- 8 « Ontario in the Horticultural Building », *The Dream City, A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exhibition*, Saint Louis, Thomson Publishing, circa 1893 : « It was a favorite route of visitors who passed from Midway Plaisance to the Court of honor to go through the west curtains of the Horticultural Building, and it may be well to explain the position of these curtains. The architects of Horticultural Hall built three pavilions - a large central one and two terminal ones. In order to enclose two courts, one on each side of the central dome, galleries ran from centre to ends of both the front and the rear lines of the building. It was in the galleries or curtains of the rear or western side that the rich and odorous horticultural displays of the World's Columbian Exposition were made, while the floral exhibition occupied the great rotunda and the eastern curtains. On entering these halls of apples, pears, grapes, berries, oranges, lemons, limes, peaches, plums, cherries, currants and canned goods, not only did the fragrance of great masses of choice fruit delight the senses, not only did the exceeding beauty of the scene vanquish the eye, but a deep impression of the bounty of nature and the wealth of the land was made on the most casual observer », [traduction de l'autrice].
- 9 *Ibid.*, « Oklahoma's Pavilion in the Agricultural Building » : « Sorghum and corn served as the principal materials of the builder and canopied many other displays. From the ceiling depended great branches of grasses, and a pyramid of jars formed the central feature of the exhibit. Cane, cereals and vegetable were displayed with a profusion that led the visitor to marvel upon the swift march of agriculture across the "Great American Desert" which was a central tract in all school geographies of Lincoln's time. The Territory of Oklahoma [...] sat here among sister States in 1893 as visible as were they, occupying as much space, courting as much attention, receiving as many visitors, hoping to gain as many new residents. »

Sur une photographie prise au sein de l'*Agricultural Hall*, on voit qu'en lieu et place d'une architecture de plantes, les fibres ont en réalité plutôt pour rôle de masquer le plus possible les éléments de construction; ainsi, le pilier central qui ressemble à un élément naturel (fig. 1). Par ailleurs, sous l'arche d'entrée du pavillon, le chef du département de l'Agriculture « William Chief Buchanan » apparaît. Buchanan, qui fait partie du groupe des « *cereal architects*¹⁰ », est une figure centrale pour comprendre l'arrivée à l'Exposition de Chicago de ce mode d'autoreprésentation des différents États par l'architecture. Il a été l'un des organisateurs du *Sioux City Corn Palace* quelques années auparavant. Les *Sioux City Corn Palaces*, architectures monumentales éphémères, ont en effet été érigées au moment de la récolte d'automne dans la ville de Sioux City dans l'Iowa entre 1887 et 1891 afin de promouvoir l'agriculture de la région (fig. 2). Ce qui était une attraction au moment de sa création devient rapidement une compétition entre les villes des Grandes Plaines, et des *Corn Palaces* essaient un peu partout en Iowa et dans le Dakota du Sud – l'un d'eux, celui de la ville Mitchell est par ailleurs toujours en activité¹¹ (fig. 3).

10 Harold F. Peterson, *Diplomat of the Americans: A Biography of William I. Buchanan, 1852–1909*, Albany, State University of New York, 1893, p. 3 : « William Buchanan, chief of the Agricultural Department for the Exposition, had been one of the organizers for the five Sioux City Corn Palaces. Later he would also be in charge of the Pan-American Exposition in Buffalo in 1901. »

11 *Mitchell Corn Palace, the World's only Corn Palace*, <https://cornpalace.com/149/Corn-Palace-History> [consulté le 15 septembre 2023].



Fig. 1. «Oklahoma's Pavilion in the Agricultural Building », photographie reproduite dans *The Dream City, a Portfolio of Photographs of the Columbian Exposition*, St. Louis, Thomson Publishing, ca 1894. [New York Historical Society]



Fig. 2. *Sioux City Corn Palace*, photographie, 1891. [Sioux City Public Museum]



Fig. 3. *The Corn Palace*, built from 3500 bushels of ear corn, Mitchell, South Dakota, photographie, 1908. [Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division, George Grantham Division]

Forts de cette expérience de constructions en maïs et autres grains, les États centraux des États-Unis reprennent tous des formats similaires dans les pavillons de l'Exposition de 1893 : l'Iowa présente un pavillon où la structure – plus fine que celle de l'Oklahoma – permet d'accentuer l'illusion du végétal comme élément architectonique, tandis que celui de l'Ohio fait référence à l'architecture grecque antique, les colonnes de marbre étant remplacées par des tubes de verre remplis de diverses graines, le tout surmonté d'un fronton surmonté de feuilles de tabac. D'autres expositions sont plus modestes, peut-être par manque d'espace au sol, comme c'est le cas pour le Missouri dont la délégation fait reproduire un pont à base de canne à sucre, tandis que des États plus importants se servent de leur espace dans les bâtiments pour attirer les visiteurs vers leurs propres pavillons, où tout l'espace intérieur est dédié au régionalisme le plus flamboyant. C'est le cas avec le pavillon de l'Illinois, l'un des plus grands de l'Exposition, qui dédie une grande partie de son étage principal à l'agriculture, l'horticulture et la sylviculture. Alors que dans le palais de l'Agriculture, l'Illinois se contente de reprendre la même formule inspirée des *Corn Palaces*¹², on trouve dans son pavillon, en plus d'une architecture de plantes, une œuvre monumentale qui s'étend sur tout un pan de mur. Telle une mise en abîme, cette mosaïque d'environ sept mètres sur dix¹³ utilise des « herbes naturelles, grains, baies et feuilles natives de l'état » afin de représenter un paysage typique de l'Illinois (fig. 4). Du cadre jusqu'au rideau censé dévoiler la scène, l'ensemble du tableau – réalisation d'un certain M. Fursman – est composé de végétaux¹⁴.

12 Pamela H. Simpson, « Cereal Architecture: Late Nineteenth Century Corn Palaces », dans Kenneth A. Breisch, Alison K. Hoagland (dir.), *Building Environments: Perspectives in Vernacular Architecture*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2005, p. 269-282.

13 Illinois Board of World's Fair commissioners, *The Illinois building and exhibits therein at the World's Columbian Exposition*, Chicago, J. Morris, 1893, p. 24.

14 *World's Columbian Exposition Illustrated*, 1893, Philadelphia/Chicago, Monarch Book, p. 113 et p. 121. Voir aussi : *The Dream City*, op. cit.

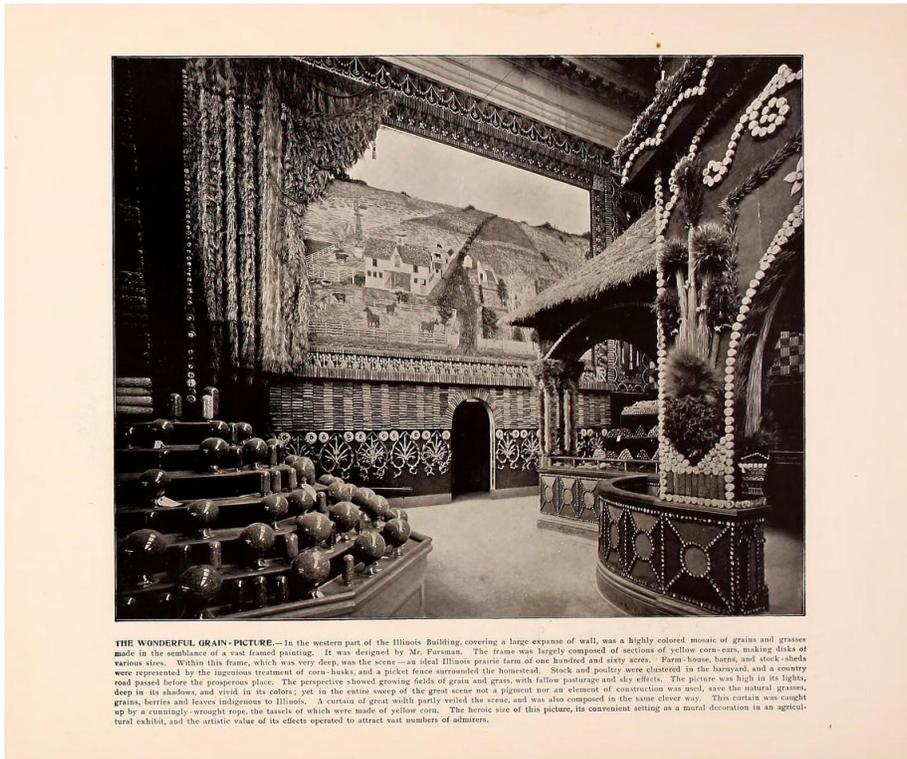


Fig. 4. « The Wonderful Grain Picture », photographie reproduite dans *The Dream City, a Portfolio of Photographs of the Columbian Exposition*, St. Louis, Thomson Publishing, ca 1894. [New York Historical Society]

Le pavillon du Kansas, quant à lui, est presque entièrement dédié à la promotion d'une autre culture, celle du blé. L'intérieur du bâtiment, de forme oblongue, est intégralement tapissé de décors faits à partir de grains, les éléments architecturaux sont recouverts d'herbes et d'épis de blé et des panneaux vantent les mérites de la production de l'année 1892¹⁵. Dans la mise en avant de leurs richesses naturelles, les États agricoles des plaines rivalisent d'inventivité afin d'apporter une dimension monumentale à une production purement alimentaire. Dans l'*Agricultural Hall*, ce sont l'Illinois, l'Iowa, l'Ohio ou encore les deux Dakota qui essaient d'affermir leur supériorité agraire. Sous les verrières de l'*Horticultural Hall*, d'autres États américains se mesurent les uns aux autres, cette fois non pas en comparant des grains de maïs mais en érigeant des tours d'oranges.

15 *World's Columbian Exposition Illustrated*, 1894, Philadelphia/Chicago, Monarch Book, p. 378.

De la Floride à la Californie : la lutte pour le marché des oranges sur le continent américain

Si certains États affirment leur prestige par la monstration de maïs, blé et autres fèves, d'autres mettent en avant la richesse des fruits qu'ils produisent tout au long de l'année, principalement dans le bâtiment dédié à l'horticulture. Contrairement au premier type de denrées que nous avons étudiées, qui pouvaient être séchées et donc tenir pendant toute la durée de l'Exposition universelle, l'usage de fruits pose d'autres problèmes logistiques en raison de la périssabilité des produits, l'exposition durant près de six mois. Ainsi, si l'Exposition ouvre en mai 1893, le département de l'Agriculture chargé du *Hall* du même nom indique que sont acceptés les articles destinés à l'exposition à partir du 1^{er} novembre 1892 et que tous les stands, exceptés ceux de nature périssable, devront être installés au 20 avril 1893¹⁶. Le chef du département précise encore que tout stand contenant des fruits ou des légumes qui ne sera pas proprement tenu pourra être démantelé. De plus, au-delà des risques sanitaires, la plupart des fruits sont soumis à une saisonnalité qui empêche parfois les États de fournir leurs étals pendant de nombreux mois. C'est le cas de l'Illinois, dont la production horticole se compose principalement de fraises, cerises, mûres, pêches, et raisins : ces fruits, qui arrivent au fur et à mesure de leur maturité à l'exposition, demandent donc un renouvellement constant du stand. Enfin, des circonstances inattendues peuvent impacter cette production très fragile. Ainsi, toujours en Illinois, lors de l'ouverture de l'Exposition universelle, un journal indique que malgré une récolte désastreuse plus de 800 assiettes de pommes furent présentées lors de l'ouverture au public¹⁷. Tandis que la plupart des États exposants se contentent de recouvrir des tables entières de petits monticules de fruits, la délégation californienne, quant à elle, décide de rendre visible au plus grand nombre sa production horticole et principalement ses agrumes¹⁸. À cette fin sont érigées de nombreuses constructions à base d'oranges, parmi lesquelles la *Tower of Oranges*, « dont la structure n'apparut aux yeux des visiteurs que lorsque les oranges commençaient à se rabougrir au fil des mois d'exposition¹⁹ » (fig. 5).

16 *World's Columbian Exposition, Department of Agriculture. Special Rules and Information*, Chicago, 1892.

17 *World's Columbian Illustrated*, *op. cit.*, p. 507 : « Although the appropriation for this exhibit was not available until May 1st and the failure of the fruit crop made the outlook discouraging, yet on that day there were 800 plates of apples displayed. »

18 Douglas Cazaux Sackman, *Orange Empire: California and the Fruits of Eden*, Berkeley, University of California Press, 2005.

19 « The Tower of Oranges », *The Dream City*, *op. cit.*

D'autres structures reprennent des globes, ou bien créent des reproductions de la *Liberty Bell*²⁰, symbole de l'Indépendance américaine que l'on retrouve sous diverses formes au cours de l'exposition, de la copie unique en bronze aux souvenirs miniatures produits en masse.



THE TOWER OF ORANGES.—The engraving shows the attractive exhibit of the people of Los Angeles County, California, in the northern end of the southwestern curtain of Horticultural Hall—that is, near and southwest of the great dome. This tower stood directly before the door as the visitor entered, after having left the rotunda. The base was fourteen feet square, and the tower, beginning with a diameter of five feet, rose to a height of thirty-two feet and tapered gradually to a diameter of less than four feet at the apex. The oranges were selected with reference to their position in the tower, and were the pick of Los Angeles County. The wire fastenings could not be detected until the fruit had shrunk with months of exhibition; one set of oranges lasted through the Fair, though looking much the worse for exposure. A handsome satin gonfalon hung at the base, giving the name of the exhibitor. Near by were spread the finest specimens of Malta Bloots, Mediterranean Sweets, Wilson Seedlings, Joppas, St. Michaels, Konabs, and Australian and Washington Navel. The same county displayed Lisbon, Sicily, Villa Franca, Bonnie Brae and Hurcka lemons, shaddockes, pomelos, grape fruit, China lemons, citrons, Mexican limes and apples, with jars containing enormous specimens of fruit.

Fig. 5. « California Display of Oranges in the Horticultural Building », photographie reproduite dans *The Dream City, a Portfolio of Photographs of the Columbian Exposition*, St. Louis, Thomson Publishing, ca 1894. [New York Historical Society]

20 David Boulé, *The Orange and the Dream of California*, Los Angeles, Future Studios, 2013.

Dans le même temps, l'État de Floride, concurrent direct de la Californie dans l'exportation d'agrumes, décide de ne pas souscrire pour faire construire un pavillon. Si l'État est tout de même présent pendant la durée de l'exposition, c'est grâce à un groupe d'investisseurs privés qui dépense 10 000 dollars afin d'ériger un bâtiment reproduisant le fort Marion de Saint Augustine. Quant à son stand dans l'*Horticultural Hall*, qui consiste en un globe formé d'oranges et de citrons, il ne reste ouvert que jusqu'en août 1893²¹. Ainsi, si la Californie occupe une place très importante dans la représentation de l'agriculture fruitière, cette prédominance fait partie intégrante d'une politique de promotion à l'échelle de l'État, saluée par le chef du département de l'Agriculture et de l'Horticulture – J. M. Samuels – lors du discours d'ouverture du bâtiment californien en 1893 :

Je crois qu'il est de mon devoir d'exprimer mon appréciation de ce que la Californie a fait pour le département de l'Horticulture. L'état a occupé chaque mètre carré de l'espace qui lui a été assigné dans les différentes divisions du département avec une exposition magnifique, en plus de s'approprier la totalité de l'espace abandonné par d'autres *commonwealths* plus tardifs ou moins entreprenants. Il n'est que juste pour l'entreprise de vos citoyens d'affirmer le fait que la Californie est actuellement en tête de tous les exposants du département d'horticulture [...] J'aimerais pouvoir amener la presse et le public à mieux comprendre les sacrifices que vous faites pour maintenir une exposition continue de fruits, ce qui n'a jamais été tenté dans aucune foire auparavant. Vos expositions en pomologie, floriculture, horticulture et arboriculture ne sont qu'une maigre représentation de ce que vous avez l'intention de faire à l'avenir, mais elles sont aujourd'hui l'émerveillement et l'admiration de toute la nation²².

21 James B. Campbell, *Campbell's Illustrated History of the World's Columbian Exposition*, Chicago, 1894, vol. 2, p. 376-381.

22 *Final Report of the California World's Fair Commission: Including a Description of All Exhibits from the State of California, Collected and Maintained under Legislative Enactments, at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Sacramento, State Office, 1894, p. 41 : « I feel it my duty to express my appreciation of what California has done for the Department of Horticulture. The State has occupied every foot of space assigned to her in the several divisions of the department with a magnificent display, besides appropriating the entire area relinquished by other more tardy or less enterprising commonwealths. It is but just to the enterprise of your citizens to state the fact that Californians are, at the present time, pre-eminently in the lead of all exhibitors in the Department of Horticulture [...] I wish I could induce the press and the public more thoroughly to understand the sacrifices you are making to keep up a continual fruit display, something that has never been attempted at any fair before. Your exhibits in pomology, floriculture, horticulture and arboriculture are but a meagre representation of what you intend to have in the future, but they are now the wonder

De plus, dans le rapport fait par l'État de Californie à propos des expositions qu'ils ont pu monter au cours de l'Exposition universelle, une grande place est accordée aux appréciations de certains visiteurs, recueillies par le biais de revues de presse. Celles-ci incluent notamment un journal agricole de Floride qui regrette le peu de considération portée par les dirigeants de l'État pour la *Columbian Exposition* :

« Tout ce qui tend à faire croire que la Californie n'est pas dans la course et qu'elle ne peut pas produire de bons fruits finira par nous nuire. Nous ne pouvons pas nous permettre de nous reposer sur nos lauriers, comme nous l'avons fait pour nos plantations de Floride. Nous vivons une époque de progrès et j'espère que nous progressons. Je pense avoir constaté des changements depuis 18 ans que je vis ici. La Californie a un peuple progressiste, ils sont entreprenants et dynamiques. Si quelqu'un en doute, qu'il visite la grande Exposition universelle. Regardez les deux bâtiments de l'état d'aussi loin que vous puissiez les voir et remarquez le contraste : le nôtre, typique d'une vieille prison de l'âge barbare, le leur, typique des grandes missions californiennes. Ils ont investi sans compter dans leur exposition. Ils ont des orangeries entières, des palmiers ondoyants et d'autres plantes données à l'admiration des amateurs de paysages tropicaux. Ils ne manquent aucune opportunité de faire de la publicité pour leur état. Tandis que hélas, où; mais où sommes-nous²³ ? »

and admiration of all nations », [traduction de l'autrice].

- 23 *Ibid.*, p. 102 : « Anything tending to convey the idea that California is not “in it” and cannot produce good fruit, will eventually do us harm. We cannot afford to rest on our laurels the claims we secured on our Florida seedlings. This is an age of progression. I trust we are progressing some. I think I can see some change in the eighteen years I have been here. California has a progressive people. They have enterprise and vim. If anyone doubts it let him visit the great World's Fair. View the two State buildings as far as you can see them. Note the contrast: Ours, typical of an old prison-pen of barbaric ages; theirs, typical of the great California missions. They have put into their exhibition money without stint. They have whole orange groves, and waving palms and other plants to greet the eye of the lovers of tropical scenery. They do not fail to improve every opportunity to advertise their State. While, alas! Where, oh! Where are we? », [traduction de l'autrice].

Dans un article sur la présence de la Floride à l'Exposition universelle, publié en 1987 dans le *Florida Historical Quarterly*, l'historien Stephen Kerber indique que des commentaires avaient aussi trait à la comparaison de la place que chacun des États de l'Union pouvait avoir dans les différents *Halls*, déplorant l'absence de la Floride dans ces derniers. Ainsi, « Un homme du Michigan qui avait une résidence d'hiver près de Crescent City, en Floride, a fait remarquer qu'il était "stupéfait, mortifié et chagriné d'assister à l'exposition désolante que la Floride fait à l'Exposition universelle" [...] dans les bâtiments agricoles, horticoles et autres, où se déroule la véritable compétition entre les états, la Floride ne joue aucun rôle ou est si mal représentée que ses amis ont le sentiment qu'il vaudrait mieux qu'elle ne soit pas représentée ». Un autre homme ajoute qu'il « pense qu'il aurait mieux valu ne rien tenter que de faire ce qui a été fait²⁴ ».

Dans le pavillon de l'Horticulture, la Californie brille par son occupation de l'espace ainsi que par la disposition d'oranges et agrumes variés pour réaliser des constructions tandis que les autres participants proposent le plus souvent des formules plus classiques d'alignement des différentes espèces de fruit. Cette campagne de promotion est par ailleurs accompagnée d'une littérature mettant en avant les spécificités du terroir californien à destination des investisseurs américains²⁵ (fig. 6a). Mais cette intensité portée par la commission régionale agricole et horticole a aussi un autre effet : celui de la mise en concurrence, à l'intérieur même du pavillon californien, des agriculteurs qui font partie de circonscriptions différentes.

24 Stephen Kerber, « Florida and the World's Columbian Exposition of 1893 », *Florida Historical Quarterly*, vol. 66, n° 1, juillet 1987, p. 25-49.

25 Harry Ellington Brook, *The Land of Sunshine. Southern California: An Authentic Description of Its Natural Features, Resources and Prospects. Containing Reliable Information for the Homeseeker, Tourist, and Invalid*, Los Angeles, World's Fair Association and Bureau of Information Print, 1893.

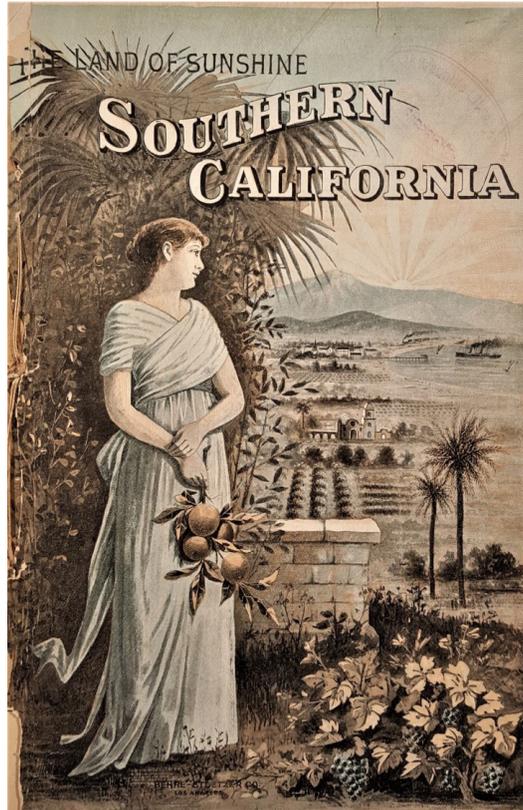


Fig. 6a et 6b. Harry Ellington Brook, *The Land of Sunshine. Southern California: An Authentic Description of its Natural Features, Resources and Prospects. Containing Reliable Information for the Homeseeker, Tourist, and Invalid*, Los Angeles, World's Fair Association and Bureau of Information Print, 1893. [University of Michigan, Hatcher Graduate Library]

Le pavillon de la Californie : une nouvelle échelle de compétition

Dans le bâtiment de l'État californien, qui emprunte de l'extérieur la forme architecturale des missions du XVIII^e siècle, mais qui à l'intérieur reprend l'organisation des halls de l'Exposition universelle, chaque *County* se voit attribuer un espace (fig. 6b). Le pavillon se déploie ainsi sur deux étages, et présente en son centre un espace qui permet la mise en place d'installations monumentales avec une dichotomie entre les comtés que l'on pourrait considérer comme urbains – comme celui de San Francisco, tourné vers les arts décoratifs – et les régions plus agricoles qui, elles aussi, rivalisent les unes avec les autres (fig. 7). Dans cette compétition de dispositifs éphémères se côtoient une sculpture équestre en pruneaux du comté de Santa Clara, une reproduction de la *Liberty Bell* en oranges par celui de Los Angeles, une tour de bouteilles d'huile d'olive de Santa Barbara ou encore une pyramide de raisins et une corne d'abondance en oranges pour San Diego (fig. 8).

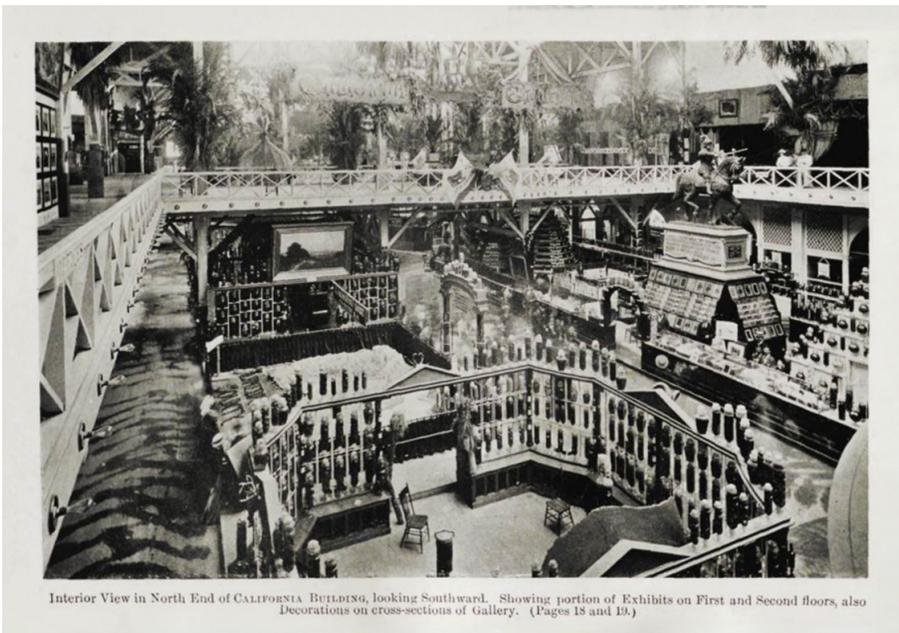


Fig. 7. « Vue intérieure du pavillon de la Californie, Exposition universelle de Chicago », photographie reproduite dans *Final Report of the California World's Fair Commission: Including a Description of All Exhibits from the State of California*, 1894. [University of California Davis, Shields Library]

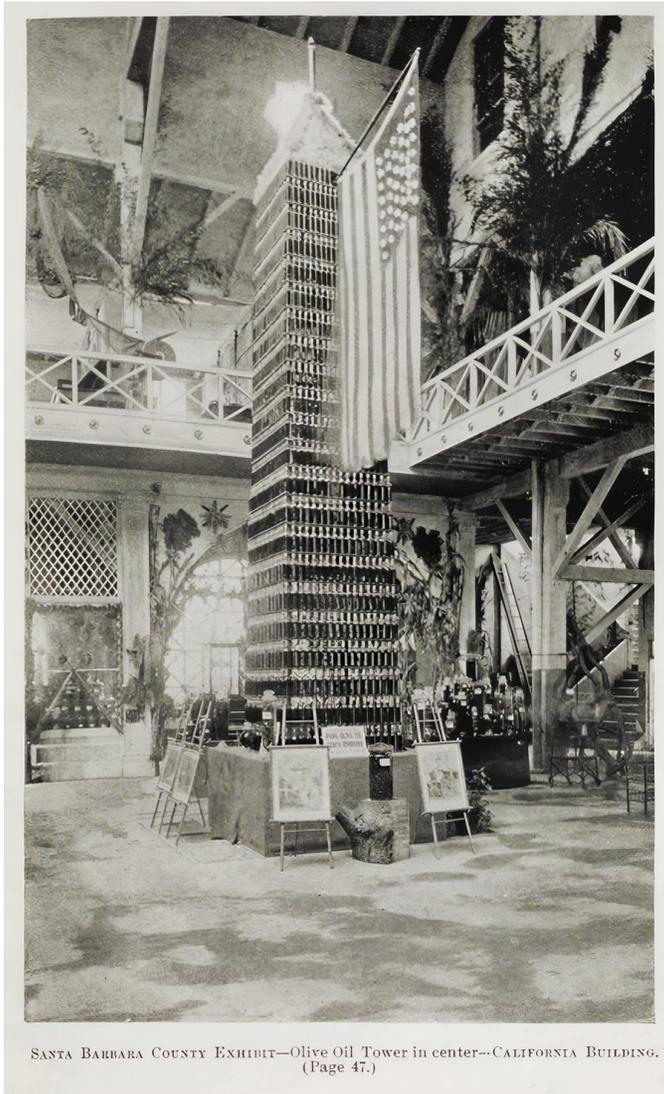


Fig. 8. « Santa Barbara County Exhibit », photographie reproduite dans *Final Report of the California World's Fair Commission: Including a Description of All Exhibits from the State of California*, 1894. [University of California Davis, Shields Library]

Cependant, d'autres territoires de la Californie dépassent la simple disposition accumulée de denrées pour proposer des architectures plus ou moins développées, mettant en avant leurs productions agricoles et fruiticoles. C'est le cas de la *Bean Pagoda* du comté de Ventura, une circonscription se situant entre les villes de Los Angeles et Santa Barbara (fig. 9). Cette structure à échelle

humaine, sous laquelle il est possible de passer, est en fait composée de briques de verres laissant apparaître en transparence – et grâce aux différentes variétés et couleurs de haricots plantés par le plus grand propriétaire du comté, l'entrepreneur Dixey W. Thomson – une série de motifs d'étoiles, d'arabesques et de messages à la gloire du comté de Ventura²⁶. De l'autre côté du pavillon, se trouve le *Isabella's Pampas Palace*, une structure composée de pampas séchées formant des motifs de frise grecque et de fleurs de lys, décorée à l'intérieur de pampas bleues et dorées et d'une peinture de Mabel Downing représentant la récolte de cette plante, le tout sur un sol composé d'essences de bois californiens²⁷ (fig. 10). Créée à l'initiative de H. W. R. Strong, une agricultrice du comté de Los Angeles ayant importé d'Amérique du Sud la culture de la pampa, cette construction témoigne aussi de la place accordée aux femmes dans l'ordonnancement des divers espaces d'expositions à la croisée entre décoration d'intérieur et artisanat. Elle est renforcée par la figure de Mary Bates, une fleuriste de San Francisco ayant supervisé l'ensemble des décorations murales éphémères du pavillon²⁸. De l'agricultrice au décorateur d'intérieur, des investisseurs aux politiciens, c'est tout un État, hommes et femmes confondus, qui tente ainsi de prendre la première place sur un podium du rayonnement et du prestige auparavant réservé aux nations au sein des expositions universelles.

26 *The Dream City, op. cit.* : « The central object is Ventura County's Bean Pagoda, which was invented by Captain N. Blackstock, a leading attorney of Ventura. The architect George C. Powers, of the same city, and his fellow-townsmen, F. A. Foster, arranged the beans. This octagonal structure was twenty-three and one-half feet high and twelve feet in diameter. The builders used seven thousand and fifty-six pieces of redwood and one thousand two hundred and thirty-six pieces of glass, making six hundred and fifteen cases for beans, The word "When" may be seen on the roof. This was part of a legend wrought in beans: "Do you know beans when the bag is open?" The name of the county, "Ventura", was spelled in beans vertically on the outside twenty-two times, The arabesquerie seen in the foliated panels over the doors and windows was wrought in beans, and these patterns numbered forty. Two five-pointed white stars with red center star, all beans, ornamented the frieze over each double door. This peculiar structure advertised to the world the existence of its largest bean ranch, owned by Dixey W. Thompson, a man who plants nearly thirty-seven tons of beans each year. It is said that one variety of the beans used in the pavilion cost fifty dollars a bushel, and another variety cost ten dollars a bushel. The artistic arrangement of palms and other foliage may be seen. »

27 *Final Report, op. cit.*, p. 23-24.

28 *Ibid.*, p. 18.



Fig. 9. « The Bean Pagoda, California State Pavilion », détail d'une photographie reproduite dans *The Dream City, a Portfolio of Photographs of the Columbian Exposition, St. Louis*, Thomson Publishing, ca 1894. [New York Historical Society]

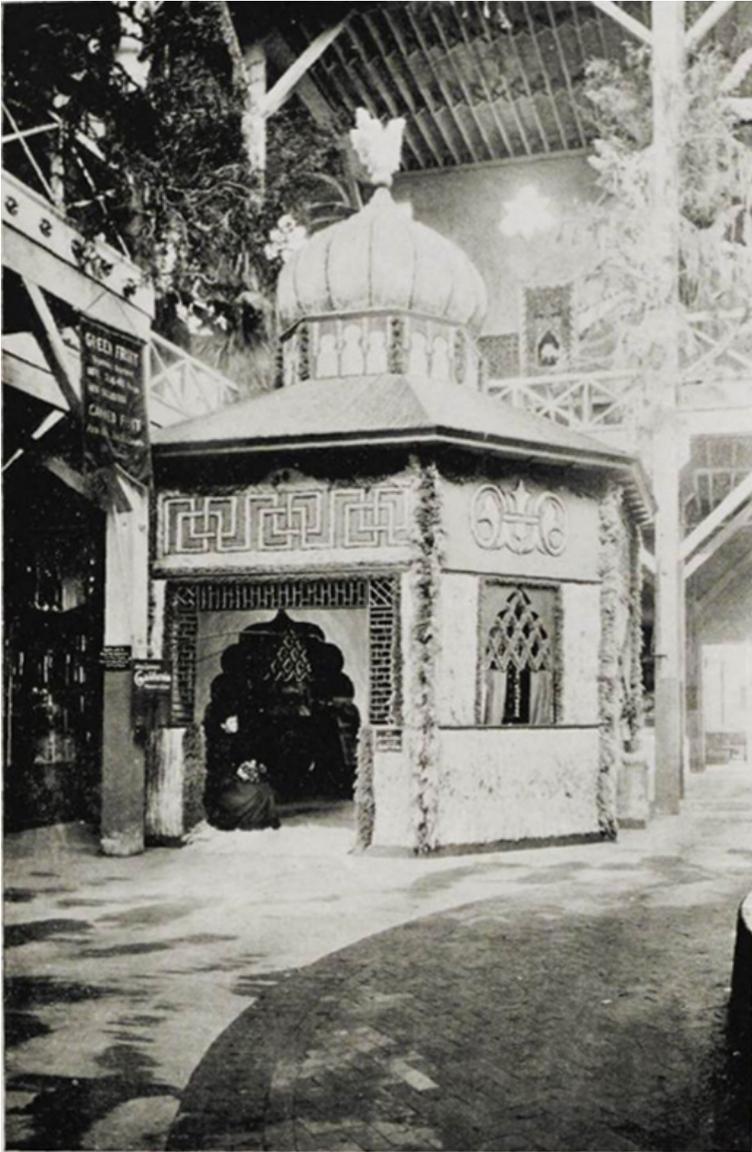


Fig. 10. « Isabella's Pampas Plume Palace », photographie reproduite dans *Final Report of the California World's Fair Commission: Including a Description of All Exhibits from the State of California*, 1894. [University of California Davis, Shields Library]

Conclusion : des dispositifs éphémères qui traversent les ans

Ainsi, au-delà d'être les témoins d'une « rivalité amicale » – comme l'annonçait un journaliste du *World's Columbian Illustrated* en 1893²⁹ –, les dispositifs architecturaux mis en place par les États en utilisant des denrées agricoles dans les expositions universelles renvoient à de vrais enjeux politiques sur le territoire américain. Ils permettent ainsi d'inciter au peuplement de nouveaux territoires comme celui de l'Oklahoma, de mettre en avant la production très importante de certaines régions pour renforcer leurs exportations ou bien, comme pour la Californie, de prendre le pas sur d'autres États concurrents en ouvrant de nouveaux marchés. Mais, au-delà de constituer une publicité locale, ils sont peut-être aussi une manière d'asseoir auprès d'un public international, d'une façon plus ou moins heureuse, une sensibilité aux différentes formes d'arts en s'appropriant des modèles, des symboles, des formes architecturales nationales ou internationales. Bien que constituées de matériaux la plupart du temps périssables, ou tout du moins non réutilisables une fois l'architecture détruite, l'idée même de ces constructions a ensuite perduré sur le continent américain. En effet, la plupart des dispositifs mis en place au sein du pavillon californien ont été réutilisés lors de la *Midwinter Fair* de San Francisco – sorte d'exposition à rayonnement plus national, voire régional, comme il s'en faisait tous les ans aux États-Unis – qui a ouvert au public dès la fermeture de l'Exposition universelle de Chicago³⁰. Au tournant du siècle, on voit ainsi ces reprises de symboles, d'animaux, de tours et d'architectures se pérenniser dans les expositions internationales subséquentes : c'est le cas notamment en 1901 à Buffalo et en 1904 à Saint-Louis où les spectateurs peuvent voir un éléphant en noix, un ours en agrumes et des portraits de Teddy Roosevelt en motte de beurre³¹ (fig. 11). On le constate également en dehors des expositions universelles, notamment avec les *Corn Palaces* de 1904 ou 1915. Aujourd'hui encore, en hybridant art et nature, ces constructions permettent de magnifier l'abondance alimentaire à l'échelle de la nation américaine.

29 *Campbell Illustrated, op. cit.*, vol. 2, p. 404 : « Ohio and Kentucky: the states of Ohio and Kentucky are neighbors in the Agricultural building, the same as in their natural position. Both have erected handsome pavilions in which there seems to be a friendly rivalry as to which state should use the most of its productions in building them. Every product of both states enters into the construction of the booths... » [traduction de l'autrice].

30 Evans Taliesin, *All About the Midwinter Fair San Francisco, and interesting facts concerning California*, San Francisco, Bancroft, 1894.

31 Pamela Simpson, « Butter Cows and Butter Buildings: A History of an Unconventional Sculptural Medium », *Winterthur Portfolio*, vol. 41, n° 1, printemps 2007, p. 1-19.

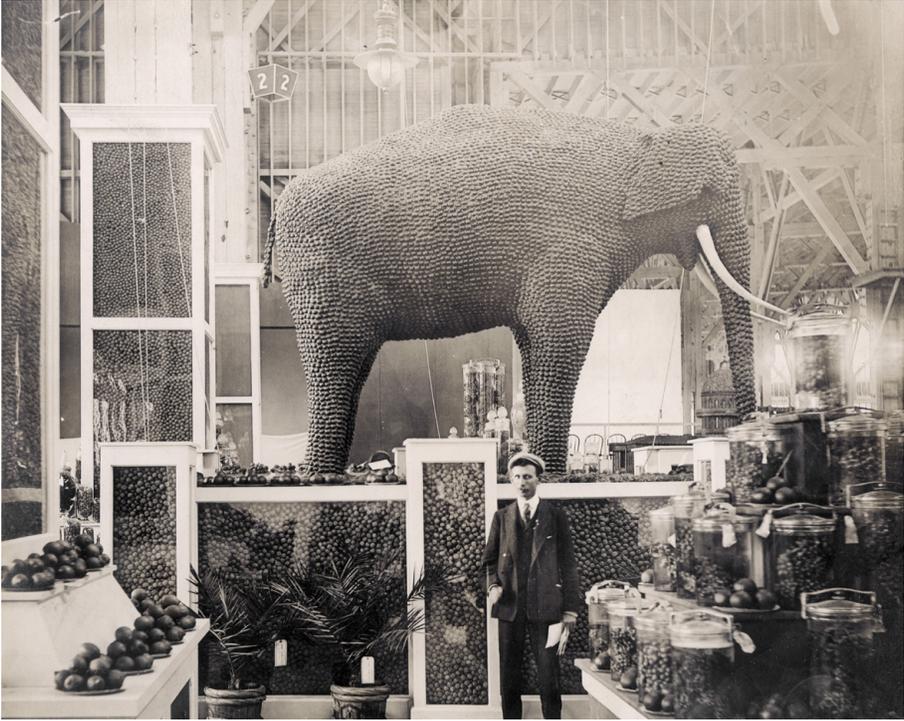


Fig. 11. Jessie Tarbox Beals, *Elephant Made from Almonds in the California Exhibit of the Palace of Horticulture at The 1904 World's Fair*, photographie, 1904. [Missouri History Museum, Missouri Historical Society]

« UN DÉLUGE DE PROJETS » : SITUER LES PROPOSITIONS CONCURRENTES DE LA RECONSTITUTION HISTORIQUE DU VIEUX PARIS POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

ELISA CHAZAL

Les expositions universelles et nationales de la seconde moitié du xix^e siècle et du premier quart du xx^e siècle constituent un laboratoire d'expériences architecturales où se multiplient les innovations en matière de forme et de matériaux des constructions éphémères. Les grandes expositions favorisent une émulation d'idées, une accumulation de savoirs, et une convergence entre les entrepreneurs permettant des avancées architecturales majeures. Or, la fréquence de ces événements internationaux démultiplie ce foisonnement de connaissances et de techniciens. Dans le dernier quart du xix^e siècle, les grandes expositions sont contraintes de se renouveler sans cesse pour continuer à attirer un public habitué de ces rendez-vous devenus fréquents. Les reconstitutions historiques font partie des attractions phares participant à ce renouveau expositionnaire et à sa stimulation architecturale, jusqu'à en devenir un élément incontournable¹. Depuis l'implantation des premières versions dans les parcs d'exposition de Londres et de Turin en 1884, les reconstitutions historiques se sont transformées au fil des initiatives prises par leurs entrepreneurs. Chaque nouvelle version participe à l'accumulation progressive de savoirs nécessaires, mais aussi à des visions contradictoires selon les entrepreneurs. La mouture française du « Vieux Paris » conçue par Arthur Heulhard et Albert Robida, bâtie à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, conclut une série d'une vingtaine de reconstitutions européennes pour lesquelles l'attrait s'essouffle à l'aube du xx^e siècle.

L'accumulation de savoirs ne se limite pas aux versions concrétisées, bâties pendant les quelques mois de vie de l'exposition hôte. En effet, les projets non réalisés doivent également être considérés, car ils influent sur les reconstitutions historiques de la fin du siècle et participent, au même titre que les réalisations

1 Kate Hill, « "Olde Worlde" Urban? Reconstructing Historic Urban Environments at Exhibitions, 1884-1908 », *Urban History*, vol. 45, n° 2, 2018, p. 306.

tangibles, à l'appréhension de ce phénomène du fait des savoirs accumulés et échangés par leurs créateurs. Ces projets n'ont pas été pris en compte dans l'historiographie qui, s'étant concentrée sur la trajectoire des reconstitutions historiques sélectionnées², n'a pas relevé l'importance des multiples alternatives de ce genre d'attraction. En vue de l'Exposition universelle de Paris en 1900, un appel à projets est lancé en 1894 incitant à l'envoi de propositions d'initiatives privées et notamment de reconstitutions historiques déjà promues comme « l'accessoire obligé » de l'Exposition³. Parmi les 1251 projets soumis par des candidats de toutes professions et de diverses régions, une centaine concerne des propositions de reconstitution historique de lieux variés, dont une dizaine privilégie Paris comme espace à restituer⁴. Les candidatures portant sur une reconstitution parisienne sont nombreuses, puisque Paris n'a pas encore accueilli de version officielle de cette attraction⁵. Les projets jalonnant cet article ont été choisis selon l'ampleur de la candidature, le bagage historique et architectural du concepteur, et la qualité de leur forme matérielle (écrits, brochures imprimées, dessins, plans). En somme, les propositions non sélectionnées analysées dans cette étude révèlent les évolutions, les enjeux et les contradictions de ce genre d'attraction.

Tout d'abord, les auteurs des projets font preuve de connaissances sur les reconstitutions historiques quant aux choix des ensembles architecturaux à

- 2 C'est le cas des articles dédiés au « Vieux Paris » : Guillaume Le Gall, « Une Anticipation Rétrospective : L'exposition du Vieux Paris d'Albert Robida en 1900 », dans Valentine Weiss (dir.), *La demeure médiévale à Paris*, Paris, Archives nationales, 2012; Elizabeth Emery, « Protecting the Past: Albert Robida and the Vieux Paris Exhibit at The 1900 World's Fair », *Journal of European Studies*, vol. 35, n° 1, 2005; Ruth Fiori, *L'invention du Vieux Paris. Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre, Mardaga, 2012; Sandrine Doré, *Albert Robida (1848-1926). Un dessinateur fin de siècle dans la société des images*, Paris, thèse de doctorat, université Ouest Nanterre La Défense, 2014; Elizabeth Emery, « Albert Robida, Medieval Publicist », dans Richard Utz, Elizabeth Emery (dir.), *Makers of Middle Ages: Essays in Honour of William Calin*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2011; Dominique Lacaze, « Albert Robida, Maître de l'anticipation », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 2015, p. 78-89.
- 3 Charles Legrand, *Rapport général sur l'Exposition internationale de Bruxelles 1897, présenté à M. le Ministre du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes*, Paris, Comité français des Expositions à l'étranger, 1898, p. 307.
- 4 Archives nationales (site de Pierrefitte-sur-Seine), F12/4371 à F12 4381, Projets d'initiative privée.
- 5 Il faut tout de même prendre en compte la reconstitution historique privée de la Bastille et du quartier Saint-Antoine créée par Eugène Collibert à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 – même si cette reconstitution privée a été construite en dehors du parc des expositions et n'en faisait pas partie.

reconstruire, ainsi que des périodes historiques à sélectionner. Les candidats se focalisent ensuite sur les manières d'élaborer une atmosphère du passé grâce à des divertissements compatibles avec leur vision de ces attractions. L'étude d'ensemble de ces projets témoigne des contraintes temporelles et matérielles de l'architecture éphémère. Enfin, les projets attestent des divergences constantes entre le souhait des candidats de promouvoir une certaine rigueur historique et la présence inévitable d'anachronismes. Ces projets non réalisés, parce que non sélectionnés pour devenir la reconstitution historique du « Vieux Paris » à l'Exposition universelle de 1900, offrent une perspective complémentaire à l'étude de l'architecture « événementielle » de la fin du siècle.

Se positionner dans la continuité du phénomène expositionnaire

Durant les deux décennies précédant la tenue de l'Exposition universelle de Paris en 1900, la plupart des expositions européennes de grande ampleur ont accueilli une reconstitution historique, chacune servant de référence à la suivante⁶. La nébuleuse de savoirs nécessaires à la conception des reconstitutions historiques à la fin du siècle passe par l'accumulation de connaissances emmagasinées lors de visites d'expositions ou de la lecture de la presse par les candidats à de telles entreprises. Ce type d'attraction étant considéré comme obligatoire pour une exposition réussie, en d'autres termes économiquement viable, il devient indispensable de se renseigner sur les modèles précédents pour s'en inspirer et s'en différencier. C'est notamment le cas des organisateurs de l'Exposition universelle de 1900 qui participent à des voyages préparatoires aux Pays-Bas et en Belgique pour observer entre autres le « Vieil Anvers » [Oud-Antwerpen] en 1894, le « Vieux Hollande » [Oud-Holland] en 1895 et « Bruxelles Kermesse » en 1897⁷. Ils y notent un ensemble de particularités qui façonne ensuite leurs

6 Liste non exhaustive des reconstitutions historiques européennes : Londres (1884), Turin (1884), Anvers (1885), Manchester (1886), Édimbourg (1887), Paris (1889), Vienne (1892), Chicago (1893), Anvers (1894), Amsterdam (1895), Prague (1895), Berlin (1896), Budapest (1896), Dresde (1896), Genève (1896), Bruxelles (1897), Rouen (1897), Stockholm (1897), Londres (1897-1900), Paris (1900), Liège (1905), Londres (1908), Gent (1913).

7 Archives nationales, F12/5039, Exposition d'Anvers, 1894; Archives du ministère des Affaires étrangères (site de La Courneuve), 1ADC/523, Pays-Bas, Amsterdam 1895 (Affaires diverses commerciales, Exposition 1900); Archives nationales, F12/4992/A, Expositions universelles ou internationales tenues ailleurs qu'à Paris (1844-1918), 1895, Expositions diverses dont Amsterdam 1895; Charles Legrand, *Rapport général sur l'Exposition internationale de*

attentes vis-à-vis des candidatures de la future reconstitution historique de Paris en 1900.

Les candidats à la conception de cette future attraction s'efforcent eux aussi de faire transparaître leurs connaissances dans leurs propositions pour gagner les faveurs des membres de la sous-commission chargée de les départager. Des éclaircissements sur le choix du tissu urbain à reconstituer sont le plus souvent proposés dans les candidatures, révélant ainsi leurs diverses inspirations. Lucien Leblanc et Charles Normand, auteurs du projet de reconstitution historique « Paris à travers les âges » soulignent leur volonté de copier le plan du « Vieil Anvers », bâti en 1894, pour leur version parisienne, en offrant notamment la reproduction d'« une place publique et de deux rues adjacentes où s'élèvent des bâtiments pittoresques⁸ ». Cette place et ces deux rues seraient assemblées grâce à une sélection d'édifices parisiens appartenant à différentes périodes historiques, situés à différents endroits de la capitale. En effet, les entrepreneurs européens des différentes versions de cette attraction reconstruisent l'environnement urbain passé de la ville hôte en sélectionnant diverses rues, places, monuments et bâtisses qu'ils jugent en adéquation avec leur vision du passé⁹. Deux modèles de reconstitution cohabitent à la fin du siècle. L'un privilégie l'assemblage d'édifices anciens – disparus ou encore existants – dispersés dans

Bruxelles 1897, présenté à M. le Ministre du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, op. cit., p. 301.

- 8 Lucien Leblanc et Charles Normand déposent un projet commun en mai 1895 aux membres de la sous-commission supérieure de l'Exposition universelle de 1900. Il est composé d'une brochure et d'un résumé écrit à la main. Cette brochure a été imprimée par Lafolye à Vannes en octobre 1894. Lucien Leblanc (1847-1931) est architecte du gouvernement, chevalier de la légion d'honneur, et architecte du pavillon des forêts et des sections russes à l'Exposition universelle de 1889. Charles Normand (1858-1934) est architecte diplômé du gouvernement, directeur de la revue *L'Ami des monuments et des arts* et secrétaire général et fondateur de la Société des amis des monuments parisiens.
- 9 Annmarie Adams, « The Healthy Victorian City: The Old London Street at the International Health Exhibition of 1884 », dans Zeynep Celik, Diane Farro et Richard Ingersoll (dir.), *Streets: Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley, University of California Press, 1994; Elizabeth Emery, « Protecting the Past: Albert Robida and the Vieux Paris Exhibit at The 1900 World's Fair », art. cité; Guillaume Le Gall, « Une anticipation rétrospective : l'exposition du Vieux Paris d'Albert Robida en 1900 », art. cité; Allan Pred, « Spectacular Articulation of Modernity: The Stockholm Exhibition of 1897 », *Geografiska Annaler*, vol. 73, n° 1, 1991; Ursula Storch, « Alt-Wien Dreidimensional: Die Altstadt Als Themenpark », *Alt-Wien Die Stadt, Die Niemals War*, Wolfgang Kos and Christian Rapp, Wienn Ausstellungskatalog Wien Museum, 2004; Katja Zelljadt, « Presenting and Consuming the Past: Old Berlin at the Industrial Exhibition of 1896 », *Journal of Urban History*, vol. 31, n° 1, 2005.

la ville pour les rediposer au sein d'un ensemble de voies, ruelles et cours enchevêtrées; l'autre opte pour la reconstruction d'un lieu précis de la ville hôte, dans un siècle révolu. De nombreux écrits de candidats font apparaître une réflexion comparative sur les différentes formes que peut prendre le travail de reconstruction de ces ensembles urbains passés. Dans les deux cas, l'arbitrage déterminant le schéma spatial à adopter est suivi de questionnements concernant la temporalité de la reconstitution historique.

Matérialiser la chronologie nationale

Les candidats dédient une partie conséquente de leur projet à expliquer les raisons qui président au choix de la période historique reconstituée. La majorité des modèles étrangers précédents mettent en exergue le siècle proclamé « siècle d'or » de leurs nations respectives. Cette période historique doit servir les ambitions du présent. En effet, les reconstitutions historiques consignent un « passé signifiant » pour les contemporains de la fin du XIX^e siècle¹⁰. Pour se démarquer des attractions antérieures dédiées majoritairement à une seule époque, les candidats à la reconstitution de 1900 proposent d'aborder une succession de plusieurs siècles englobant l'Ancien Régime. En effet, la plupart des candidats français privilégient une perspective chronologique de longue durée évoquant diverses périodes du développement de Paris, de Lutèce jusqu'au XIX^e siècle. Henri Bressler, auteur de « Promenade à travers les âges », F. Chastanet, avec sa « Rue des siècles », ou encore Lucien Leblanc et Charles Normand, avec leur « Paris à travers les âges », choisissent tous de matérialiser Paris à travers la chronologie nationale telle qu'elle est promue par la Troisième République. L'usage de la continuité dans une reconstitution renforce le sentiment de stabilité nationale servant les aspirations patriotiques chères aux organisateurs de l'Exposition universelle de 1900, eux-mêmes membres des institutions étatiques françaises. Ainsi, les candidats listent les périodes historiques – Antiquité gallo-romaine, époque médiévale, Renaissance, XVII^e et XVIII^e siècles – devenant des quartiers potentiels de la reconstitution historique en délimitant matériellement des ruptures, comme nous pouvons l'observer sur le plan fourni par Henri Bressler¹¹ (fig. 1).

10 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

11 L'illustrateur parisien, Henri Bressler (18..-19..), dépose sa candidature comportant une brochure et un dessin au conseil municipal en mars 1896.



Fig. 1. Dessin inclus dans la brochure du projet d'Henri Bressler nommé « Paris à travers les Siècles », Paris, Société anonyme de l'imprimerie des Arts et Manufactures, 1896.

Ce dernier débute sa reconstitution par une succession de quartiers matérialisant les temps préhistoriques (1), puis les époques gauloise (2), gallo-romaine (3), mérovingienne (4), carolingienne (5) et un camp des Francs où il reconstitue le Louvre (6). Il insère ensuite le Palais-Royal et ses jardins (7). Une deuxième partie est constituée d'une sélection d'édifices, de quartiers, de places et de portes considérés comme historiquement remarquables (8) avec notamment la halle aux fruits, le carreau de la halle, le pilori, le Grand Châtelet, le pont Notre-Dame (9), la maison aux Piliers en tant que siège de la municipalité, ou encore l'hôtel de Nesle (10). La présence d'édifices historiques ayant abrité des individus et des événements célèbres forme un panorama familier pour un public initié à l'histoire de France. La portée didactique est palpable avec la possibilité pour les visiteurs d'expérimenter visuellement et corporellement la chronologie nationale.

Charles Normand et Lucien Leblanc, au sein de leur « Paris à travers les âges », souhaitent, quant à eux, copier des bâtisses disparues et existantes pour « faire revivre la vieille cité en la prenant dès son origine aux temps les plus reculés et en rappelant ses phases principales, même celles qui semblent tenir de la légende, de façon à enseigner toutes les évolutions diverses de la croissance

de notre grande ville¹² ». F. Chastanet dans sa « Rue des siècles » imagine une reconstitution composée de deux ensembles de bâtiments parallèles, dédiés respectivement à l'histoire de Paris et à l'histoire de France, formant une « série de façades empruntées aux monuments ou aux habitations particulières les plus célèbres à raison d'une par siècle¹³ ». Ces édifices sont sélectionnés parmi ceux personnifiant au mieux la période historique représentée. La narration de la continuité nationale et la portée commémorative des grandes dates et des grands personnages de l'histoire de France transparaissent de manière significative dans le projet de F. Chastanet. Il se targue de « condenser en un espace mesuré un aperçu des mêmes manifestations humaines en 1800, 1700, 1600, etc. – montrer, siècle par siècle, comme en autant d'instantanés, la marche incessante du progrès – en un mot, marquer les étapes de la nation française¹⁴ ». La reconstitution historique, au même titre que l'Exposition universelle hôte, met en exergue les accomplissements artistiques, industriels et techniques du passé, accentuant le chemin parcouru par la nation. La notion de progrès est valorisée par la majorité des candidats qui inventent une trajectoire linéaire entre le vieux Paris et le Paris actuel. Cette narration s'insère non seulement dans le choix des styles architecturaux et des périodes historiques mais est aussi incluse dans l'aspect récréatif des projets de reconstitution.

Divertir sans céder au carnavalesque

Dans la continuité des expositions universelles et nationales de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'opposition entre les tenants des reconstitutions historiques à portée didactique et ceux qui accentuent la place du divertissement s'estompe peu à peu. En effet, même le commissaire général de l'Exposition universelle de 1900, Alfred Picard, admet la nécessité d'instruire en amusant car « les hommes sont des grands enfants qui consentent à étudier et à apprendre, pourvu qu'on leur réserve quelques intermèdes et quelques distractions », sans céder à un « caractère trop forain¹⁵ ».

12 Archives nationales, F12/4377, Projets d'initiative privée, projet de Lucien Leblanc et Charles Normand.

13 Archives nationales, F12/4373, Projets d'initiative privée, projet de F. Chastanet. F. Chastanet envoie son projet manuscrit en novembre 1894 à la sous-commission de l'Exposition universelle de 1900.

14 Archives nationales, F12/4373, Projets d'initiative privée, projet de F. Chastanet.

15 Archives nationales, F12/4193, Rapport avec le conseil municipal (concessions à la Ville de Paris). Contenu : Alfred Picard, Projet de loi relatif à l'Exposition universelle de 1900, p. 28.

Les candidats à la reconstitution historique de 1900 acceptent à des degrés divers l'injonction de placer des divertissements au sein de leurs projets. Ils se positionnent vis-à-vis des reconstitutions précédentes en citant divers types d'activités ludiques. L'atmosphère du passé, jugée propice à la consommation des visiteurs, y est générée par l'emploi d'acteurs en costume d'époque imitant les activités quotidiennes d'antan, les divertissements désuets, et vendant des répliques d'objets anciens. De nombreux commerces, restaurants et cafés sont implantés en plus au sein de ces attractions. Ces stratégies commerciales ont pour objectif d'inciter le visiteur à s'attarder au maximum dans la reconstitution historique pour consommer les activités et produits dérivés¹⁶. Or, certains entrepreneurs étrangers en usent plus que d'autres, puisque ces variations transparaissent dans les projets sous forme de critiques.

Les créateurs du projet « La Vieille France », Eugène Gugenheim et George Le Faure, pointent ce travers en critiquant les entrepreneurs qui privilégient, dans leur attraction, l'aspect commercial à l'aspect artistique¹⁷. Les candidats, pour la plupart, acceptent la place primordiale des divertissements mais promettent de réduire la place des produits et spectacles qui proviennent des compagnies internationales implantées dans chaque exposition de grande envergure¹⁸. En effet, ils mettent en exergue des activités récréatives liées aux siècles sélectionnés tout en se défendant de tout « aspect carnavalesque¹⁹ ». Dans leur projet « La Vieille France », Eugène Gugenheim et George Le Faure souhaitent combiner des événements festifs destinés au « public plus délicat, plus lettré » avec notamment des ballets dansés, des entrées royales, et des

Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique, septième tome, Paris, Imprimerie nationale, 1902-1903, p. 185.

16 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. 45.

17 Eugène Gugenheim et George Le Faure envoient leur projet composé d'un résumé, d'une brochure imprimée par les éditeurs Fayard Frères à Paris en 1897 avec des croquis de l'architecte Auguste Bluysen. Eugène Gugenheim (1857-1923) est un dramaturge et journaliste travaillant au sein des rédactions *le Pays* et à *l'Autorité*. George Le Faure (1856-1953) est romancier et journaliste, collaborateur de Gugenheim à *l'Autorité*. Archives nationales, F12/4375, Projets d'initiative privée, projet d'Eugène Gugenheim et de George Le Faure.

18 Alexander Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

19 Charles Normand, *Bulletin de la Société des amis des monuments parisiens*, Paris, Société des Amis des monuments parisiens, vol. 8, 1894, p. 324.

tournois de chevalerie²⁰. Henri Bressler offre au public, avec sa « Promenade à travers les âges », la possibilité d'assister à des joutes, des tournois, des carrousels et d'être transporté à l'aide de biges gaulois, de chaises à porteurs et de carrosses dorés. Il propose ainsi d'associer diverses époques historiques avec leurs activités, amusements et moyens de locomotion respectifs²¹.

L'expérience sensorielle de la matérialisation de la chronologie nationale participe à l'inclusion du visiteur dans son rapport au passé. La participation active du public fait partie des stratégies promues comme étant indispensables²². Les visiteurs peuvent ainsi observer les gestes de fabrication de l'artisanat ancien, déguster des plats présentés comme oubliés, participer à des jeux de rue collectifs et assister à des représentations théâtrales et musicales des siècles précédents, revisitées pour l'occasion. En effet, les auteurs de reconstitutions mettent en avant l'inclusion sensorielle des visiteurs pour qu'ils intègrent le récit présenté et se l'approprient. Ils prétendent offrir au public la possibilité d'expérimenter les coutumes, mœurs et loisirs de leurs ancêtres. Ces stratégies commerciales se révèlent propices à l'acquisition de connaissances sur le passé national, même s'il est fabriqué de toutes pièces²³. Cette narration romancée imprégnant les introductions des projets est contrebalancée par les contraintes d'une construction en dur que les candidats indiquent dans un second temps.

S'adapter aux contraintes de la construction expositionnaire

La durée de fonctionnement des reconstitutions historiques correspond aux sept mois d'ouverture des grandes expositions les accueillant. Seul un faible nombre de reconstitutions européennes a perduré quelques années, tels que la « Vieille Rue de Londres » [Old London Street] entre 1884 et 1886 et le « Vieux Buda » [Ós-Budavár] entre 1896 et 1906. Les auteurs des projets de reconstitution pour 1900 le savent : si elle est sélectionnée, leur attraction sera détruite à la fin de l'Exposition universelle. En effet, les plans envisagés par les candidats ne s'intègrent pas au tissu urbain parisien permanent mais sont conçus pour compléter une section du futur parc de l'Exposition de 1900. Les écrits et les plans provisoires doivent convaincre les membres de la sous-commission de

20 Archives nationales, F12/4375, Projets d'initiative privée, projet d'Eugène Gugenheim et de George Le Faure.

21 Archives nationales, F12/4372, Projets d'initiative privée, projet d'Henri Bressler.

22 Kate Hill, « "Olde Worlde" Urban? Reconstructing Historic Urban Environments at Exhibitions, 1884-1908 », art. cité, p. 328.

23 *Ibid.*

concéder un terrain assez large pour y bâtir l'attraction. C'est le cas du projet « La Vieille France » d'Eugène Gugenheim et George Le Faure qui soumettent le plan d'une reconstitution divisée en quatorze sections selon les styles architecturaux, les mœurs, les costumes des régions françaises (fig. 2). Leur choix pour la section parisienne s'est porté sur l'ancienne porte Saint-Honoré, la maison des Trois-Piliers, le charnier des Innocents, la cour des Miracles et le cabaret des Porcherons²⁴.

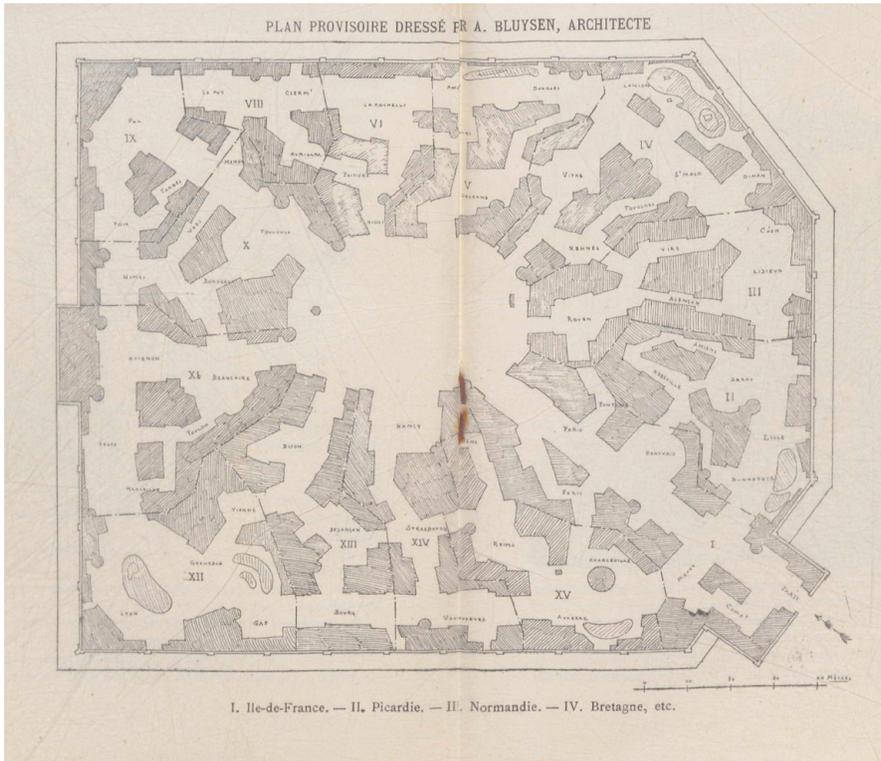


Fig. 2. Plan inclus dans le projet d'Eugène Gugenheim et George Le Faure « La Vieille France », Paris, Éditeurs Fayard Frères, 1897.

Travaillant aux côtés Gugenheim et Le Faure, l'architecte Auguste Bluysen conçoit le plan gigantesque d'une ville imaginaire « en supposant accordée la concession d'un terrain dont la configuration et la superficie sont également imaginées par lui²⁵ ». Les auteurs de ce projet n'envisagent pas la possibilité

²⁴ Archives nationales, F12/4375, Projets d'initiative privée, projet d'Eugène Gugenheim et de George Le Faure.

²⁵ *Ibid.*

d'une conservation future et laissent donc libre cours à leur imagination, sans se préoccuper des contraintes d'une construction pérenne.

Ces candidats sont familiers du type de matériau de construction à employer grâce à leur connaissance des reconstitutions historiques étrangères et des pavillons éphémères des précédentes expositions universelles et nationales à la construction desquelles certains ont pris part²⁶. L'édification des attractions se déroulant seulement en quelques mois, les matériaux de chantier se doivent d'être peu coûteux, légers, rapidement assemblables, ainsi que facilement transportables et démontables. Or, les entrepreneurs de reconstitutions historiques ne privilégient pas l'usage du fer pour édifier les structures des bâtiments contrairement aux pavillons des expositions hôtes²⁷.

Le candidat Granjon propose dans sa « Ville Moyen Âge tournante aérienne » de construire « les bâtisses en planches et les rues en carton pierre ». Ces matériaux peu résistants étant malléables, il met ainsi en avant leur légèreté mais passe sous silence leur détérioration rapide²⁸. Pour sa « Promenade à travers les âges », Henri Bressler mentionne seulement le bois comme matériau de prédilection, sans préciser ceux qui compléteront les structures des édifices. Henri Hanin dans sa « Reconstitution des rues de Paris au xv^e siècle » cite plusieurs matières en prenant exemple sur des réalisations expositionnaires passées²⁹. Il projette d'allier des « pans de bois légers et des grillages recouverts de plâtre » pour reconstituer le pont au Change garni de ses maisons, la façade de l'hôtel de Bourbon, la tour de Nesle, les tours de la Conciergerie, le palais de la Cité et le Châtelet. Cet assemblage de matériaux s'avère le plus communément employé dans les reconstitutions de la décennie 1890.

Henri Hanin allie cette technique de construction à une autre : il ambitionne de compléter les espaces entre les monuments historiques célèbres cités précédemment par des façades de maison ordinaire, « pour produire un aspect d'ensemble³⁰ ». Leur composition n'est pas précisée mais on peut supposer que

26 Miklós Szekely (dir.), *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Century*, Paris, L'Harmattan, 2015.

27 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, *op. cit.*

28 Monsieur Granjon, inventeur mécanique de la Compagnie Système Granjon basé en Isère envoie en décembre 1894 à la sous-commission son projet composé d'un résumé manuscrit, d'une brochure imprimée à Lyon et d'une illustration.

29 L'architecte parisien Henri Hanin envoie en décembre 1894 son projet à la sous-commission.

30 Archives nationales, F12/4376, Projets d'initiative privée, projet d'Henri Hanin.

les façades de ces maisons ordinaires du xv^e siècle auraient été constituées de charpentes en bois drapées de toiles peintes créant une illusion visuelle. Cette technique en trompe-l'œil est en effet largement utilisée lors de la construction des premières reconstitutions historiques européennes de la décennie 1880 – qui ne permettent pas aux visiteurs d'entrer dans les bâtiments et n'autorisent qu'une observation extérieure alors que nombre de reconstitutions historiques postérieures ont rendu leurs édifices visitables du rez-de-chaussée aux étages supérieurs. Le plan provisoire d'Henri Hanin semble étayer l'hypothèse de l'usage de toiles peintes avec des ébauches sans détails pour les bâtisses accolées aux édifices historiques connus, afin de créer un ensemble urbain continu (fig. 3).

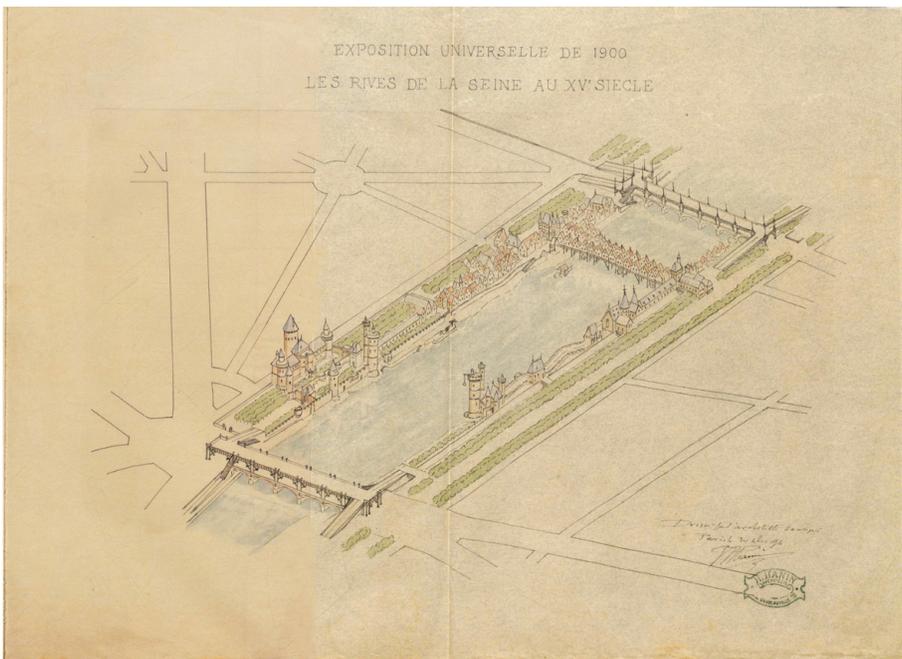


Fig. 3. Dessin inclus dans le projet d'Henri Hanin nommé « Reconstitution des rues de Paris au xv^e siècle », Paris, 1894.

En plus d'une période de construction et de fonctionnement limitée obligeant les artisans à adapter leurs matériaux et méthodes de travail, les édifices éphémères sont aussi soumis à des contraintes météorologiques. Les reconstitutions historiques sont en effet installées en plein air, exposées aux précipitations et à la chaleur qui impactent les murs de plâtre, les moulures en stuc et les peintures décoratives imitant le grain des pierres ou les veinures du bois mais

aussi les patines qui reproduisent les effets du temps³¹. La connaissance des diverses versions de reconstitutions historiques étrangères incite les candidats à trouver des solutions pour s'adapter à la détérioration progressive des façades extérieures au fil de la saison³². Un équilibre entre la maniabilité, la malléabilité et la solidité des matériaux doit être trouvé.

Combiner rigueur historique et anachronisme

Les candidats de la future reconstitution parisienne tentent de rassurer les membres du jury à chaque étape de leur exposé. Les termes authenticité, fidélité, réel, exactitude accompagnent les descriptions des édifices, professions, loisirs, costumes et objets sélectionnés pour la reconstitution. Lucien Leblanc et Charles Normand se targuent de présenter un « projet scientifiquement exécuté, c'est-à-dire basé sur des documents authentiques³³ ». Les autres candidats ponctuent leurs projets de formules similaires, comme Eugène Gugenheim et George Le Faure qui font état de leurs connaissances de l'architecture des époques historiques reconstituées :

D'abord les reconstitutions proprement dites, c'est-à-dire la reproduction scrupuleusement exacte (à une échelle qui sera déterminée par la suite) d'un certain nombre de monuments et d'édifices réputés, soit pour leur valeur archéologique, soit pour les souvenirs historiques qui s'y rattachent³⁴.

Cette défense de leur sérieux respectif passe aussi par l'appropriation de formes d'exposition reconnues par le grand public, instaurant ainsi une continuité entre leurs projets et les institutions attractives de la capitale. F. Chastanet, auteur de la « Rue des Siècles », use du modèle de l'institution muséale en reprenant la forme pérenne par excellence de présentation du savoir. Il imagine un musée des Siècles avec deux longues galeries dédiées à l'histoire de France et de Paris rassemblant des collections de tableaux, dessins, portraits, costumes, mobiliers, ainsi que des reproductions plastiques.

31 Wilson Smith, « Old London, Old Edinburgh: Constructing Historic Cities », dans Marta Filipova (dir.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 24.

32 Louis Rosselet, *L'Exposition universelle de 1900*, Paris, Hachette, 1901, p. 113.

33 Archives nationales, F12/4377, Projets d'initiative privée, projet de Lucien Leblanc et Charles Normand.

34 Archives nationales, F12/4375, Projets d'initiative privée, projet d'Eugène Gugenheim et de George Le Faure.

La référence aux collections d'artefacts provenant de divers musées entend légitimer la supposée authenticité de la présentation du passé grâce aux objets. Au sein de sa « Promenade à travers les âges », Henri Bressler souhaite lui aussi remplir les salles d'une reconstitution d'artefacts provenant de musées, classifiés selon leur époque. Il ambitionne même de pérenniser une partie de sa reconstitution, le Louvre historique avec ses fossés et ses tours, en un futur musée municipal rétrospectif dédié à l'histoire de Paris dans la lignée du musée Carnavalet³⁵. Ces deux candidats proposent une disposition assez similaire à celle des grandes expositions qui usent aussi de telles classifications par lieux et par siècles³⁶. Ces références aux objets provenant d'institutions muséales et à l'authenticité des documents historiques utilisés pour reconstruire les édifices à l'identique s'apparentent à des stratégies de persuasion d'une utilisation du passé prétendument scrupuleuse.

Les lettres de réponse des membres de la sous-commission ne sont malheureusement pas incluses dans les dossiers de propositions d'initiative privée prises en compte dans cette étude. Or, il ressort de la correspondance entre les entrepreneurs de la reconstitution du « Vieux Paris » sélectionnée et le commissaire général de l'Exposition universelle de 1900, Alfred Picard, que ce dernier n'est pas dupe de l'habileté des candidats à reproduire fidèlement les villes disparues³⁷. Les reconstitutions historiques précédentes ont prouvé que la réalité matérielle de ces attractions ne se conciliait pas avec une reproduction à l'identique, impossible en raison du manque de sources historiques, de la perception du passé des entrepreneurs et des exigences des constructions contemporaines.

En employant ces termes, les candidats assurent qu'ils peuvent donner l'illusion du passé de manière suffisamment convaincante. La simulation d'une ville du passé concordant avec l'imaginaire collectif de la fin du siècle passe par son opposition avec les métropoles européennes façonnées par de larges avenues linéaires, des immeubles de rapport standardisés, des façades et toitures homogènes. La résurrection des villes d'antan fonctionne tel un prisme déformant via l'assemblage d'espaces urbains cernés de remparts, d'un plan de voies enchevêtrées et sinueuses, de façades singulières composées de multiples détails irréguliers. L'attention à la rigueur historique s'exprime moins par une

35 Archives nationales, F12/4372, Projets d'initiative privée, projet d'Henri Bressler.

36 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, *op. cit.*

37 Archives nationales, F12/4349, Vieux Paris.

copie basée sur des documents historiques que par la recherche d'un ensemble cohérent.

En effet, les contemporains de la fin du XIX^e siècle ne sont pas rebutés par l'anachronisme, se fiant au succès des reconstitutions historiques antérieures qui l'ont intégré sans problème³⁸. Il semble que le public fin-de-siècle ne s'offusque pas de l'usage de l'électricité, de matériaux de construction récents et de techniques de communication contemporaines. Ces ajouts, dont ils sont familiers, permettent notamment aux visiteurs de s'approprier l'espace reconstitué. Le candidat Granjon propose ainsi la reconstitution historique la plus extravagante de toutes les candidatures, assumant entièrement l'anachronisme (fig. 4). Sa « Ville Moyen Âge tournante aérienne » est basée sur une structure métallique de vingt mètres de hauteur supportant la reconstitution historique. Cette structure conique mobile tourne grâce à des chariots à traction électrique dissimulés dans une plateforme fixe. Pour atteindre le sommet, les visiteurs accèdent à la reconstitution en chemin de fer ou à pied, en empruntant des ruelles étroites jalonnées d'édifices médiévaux. Granjon précise que sa reconstitution d'une ville médiévale tourne lentement, laissant aux visiteurs la possibilité de l'admirer sur la plateforme fixe et « d'attendre le passage de telle rue, tel spectacle, tel établissement qu'il conviendra³⁹ ». Loin d'être cachée, la structure métallique haute de vingt mètres se visite comme des souterrains et permet d'admirer le mécanisme technique mis en œuvre.

La « Ville Moyen Âge tournante aérienne » se démarque des autres candidatures en plaçant au premier plan l'enchevêtrement des temporalités. La reconstitution d'un village médiéval surplombé par une forteresse nichée sur la plateforme tournante concilie l'imaginaire du passé avec la technologie contemporaine. Ce projet doit être appréhendé dans la lignée des romans d'anticipation de la fin du siècle dont les auteurs projettent un futur empreint des aspirations et des maux de leur temps. Granjon joue avec les temporalités pour proposer une attraction jouant sur le temps, tout comme l'ont fait avec succès Jules Verne ou Albert Robida avant lui⁴⁰. En effet, la recherche d'anachronismes dans les reconstitutions historiques de la fin du siècle devient un jeu pour le public qui s'évertue à les repérer. L'insertion des signes du présent dans une attraction

38 Vanessa Agnew, Jonathan Lamb, and Juliane Tomann (dir.), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, Londres/New York, Routledge, 2020, p. 20.

39 Archives nationales, F12/4375, Projets d'initiative privée, projet de Monsieur Granjon.

40 Roger Jouan, Enki Bilal, Jean Dérens, Alfred Fierro (dir.), *Voyages très extraordinaires dans le Paris d'Albert Robida*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2005, p. 100.

projetant un passé revisité modèle à des degrés variés les reconstitutions historiques bâties ainsi que les projets non réalisés mais constitue sa singularité dans l'environnement expositionnaire éphémère.



Fig. 4. Dessin inclus dans le projet de Monsieur Granjon « Ville Moyen Âge tournante aérienne », Lyon, Éditeur inconnu, 1894.

Conclusion

L'étude collective des projets non réalisés des reconstitutions historiques de l'Exposition universelle de 1900 permet de saisir les enjeux, les évolutions et les contradictions de ce phénomène expositionnaire et de l'architecture éphémère de la fin du siècle. Elle rend intelligible l'ampleur de l'accumulation de savoirs tirés des reconstitutions historiques étrangères donnant lieu à une adaptation des innovations architecturales précédemment introduites. Sans pouvoir tracer de corrélations directes, l'intérêt de ces candidatures réside aussi dans l'impact qu'elles ont pu avoir sur la reconstitution historique construite en 1900. En effet, le passage en revue de toutes ces propositions a influencé les attentes du commissaire général, Alfred Picard, dans son choix de la version finale du

« Vieux Paris ». Ce dernier est en dialogue constant avec les concepteurs de l'attraction, Arthur Heulhard et Albert Robida, pour aiguiller leurs initiatives⁴¹. Il les incite à revoir leur première mouture pour qu'elle corresponde à certaines caractéristiques soumises par d'autres candidats, sans les nommer pour autant. Les ambitions des projets restés sur le papier ont ainsi infléchi l'élaboration de l'attraction finale.

41 Archives nationales, F12/4349, Vieux Paris.

L'ARCHITECTURE COMMERCIALE EN EXPOSITIONS : VIVIER ET TREMPLIN DE L'ART DE LA DEVANTURE (1922-1925)

CAMILLE NAPOLITANO

Lorsqu'au début du xx^e siècle, les vitrines se multiplient à la faveur du développement de l'industrie du verre, du percement de nouvelles voies et de la rigidification des règles d'occupation des trottoirs, l'intérêt pour la construction et la décoration commerciales, et en particulier pour la devanture¹, grandit². Ce regain s'accompagne d'une évolution stylistique du magasin qui s'exprime à travers quelques boutiques Art nouveau qui, conformément aux ambitions d'art total de leurs créateurs, investissent la rue. Toutefois, celles-ci font encore, comme le regrette René Herbst en 1929, « tout alors pour le décor, et rien pour la mise en valeur de la marchandise qui, de ce fait, se trouvait absorbée³ ». Mais, au début des années 1920, ces tentatives se systématisent⁴ et l'attention plastique portée aux marchandises et à leur vente se manifeste structurellement, scénographiquement et décorativement. Dès lors, les devantures commerciales intéressent des architectes et des décorateurs renommés qui collaborent avec des professionnels de l'industrie étalagiste. Ensemble, ils exposent leurs créations à l'occasion des manifestations artistiques les plus réputées de la capitale, comme les salons d'automne, des artistes décorateurs et l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes.

Dans la continuité des travaux de Jérémie Cerman, qui a révélé le rôle de ces événements sur les mutations des enseignes dans son essai « De la rue au décor des boutiques : les enseignes, objets publicitaires » en 2020, et du mémoire soutenu en 2017 par Jackie Hye-jung Son sous sa direction à Sorbonne

1 La devanture de magasin désigne tout ce qui donne sur la rue : sa façade générale, sa vitrine, son étalage et son enseigne.

2 René Herbst, « Le magasin de 1900 à nos jours », dans *Présentation deuxième série. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, Éditions Parade, 1929, p. 5-29.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 Jérémie Cerman, « De la rue au décor des boutiques : les enseignes, objets publicitaires », dans Anne-Sophie Aguilar et Éléonore Challine (dir.), *L'enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2020, p. 112.

Université⁵, le présent texte propose d'interroger ces événements comme des jalons majeurs de l'histoire de l'architecture et de la décoration commerciale, qui agissent comme de véritables catalyseurs du développement de l'étalagisme moderne. Ils apparaissent en effet comme des viviers d'expérimentations d'une nouvelle manière de concevoir le magasin, sa devanture et la rue dans laquelle elle prend place, et comme le « tremplin⁶ » de la légitimation artistique de cette pratique et de la circulation de ses préceptes formels, techniques et théoriques à l'échelle nationale et internationale. À cet égard, l'article présente les premières boutiques et devantures édifiées dans le cadre d'expositions temporaires et revient sur leur rôle pour le rayonnement et l'avènement de l'art de la boutique. Il analyse ensuite le phénomène de médiatisation de ces événements – qui a largement permis d'élaborer et de transmettre les principes de l'étalagisme moderne nouvellement fondés à leurs occasions – et s'achève par l'étude de l'influence de ces événements sur la modernisation des devantures commerciales après 1925 et par extension, de celle de la rue et des intérieurs domestiques.

La boutique en expositions : des premières tentatives au fondement d'un art

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, influencés par les recherches menées autour de l'aménagement urbain par les créateurs proches de l'Art déco et du Modernisme⁷, architectes et décorateurs sensibles à la conception de boutiques collaborent directement avec des professionnels de l'industrie étalagiste et présentent leurs créations à l'occasion des expositions artistiques parisiennes les plus importantes. Celles-ci favorisent non seulement la reconnaissance de cette pratique comme un art à part entière, mais agissent aussi comme les promotrices d'un nouvel art de la devanture, du magasin et plus largement, de la rue.

5 Jackie Hye-jung Son, *La Rue des boutiques et la Galerie des boutiques à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : le fondement de l'art de la boutique*, mémoire de master 1, sous la direction de Jérémie Cerman, Paris, Sorbonne-Université, 2017.

6 Maurice Dufrené, *Ensembles mobiliers. Exposition internationale de 1937*, Paris, Éditions Charles Moreau, 1938, vol. 1, p. 2.

7 Charlotte Benton (dir.), *L'Art déco dans le monde, 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2010 [2003]; Jean Clair (dir.), *Les Années 20 : l'âge d'or des métropoles*, cat. expo. Montréal, musée des Beaux-Arts, 20 juin-10 novembre 1991, Paris, Gallimard, 1991.

Les boutiques aux Salons d'automne et des artistes décorateurs (1922-1924)

Aussi, entre 1922 et 1924, vingt-trois boutiques⁸ et devantures sont exposées aux Salons d'automne, et deux autres le sont aux Salons des artistes décorateurs, soit vingt-cinq en tout et en trois ans seulement, donnant ainsi une première visibilité à ces objets tant commerciaux qu'architecturaux et décoratifs sur le devant de la scène artistique parisienne.

Le Salon d'automne de 1922 accueille en effet, et pour la première fois, une section d'Art urbain organisée par Marcel Temporal dans laquelle sont admis « les ensembles ou fragments décoratifs faisant partie du bâtiment ou participant étroitement à la décoration urbaine » et « des études d'ensemble, des détails de décoration urbaine⁹ ». Plusieurs aspects de la rue – tels que des projets d'architectures d'églises, de tombes ou de portes – sont ainsi exposés¹⁰, accompagnés, sans qu'une véritable distinction typologique ne se traduise spatialement, de trois devantures de boutiques. La première mentionnée par le catalogue est celle d'un magasin de modiste dont la raison sociale n'est pas précisée. Elle est composée par Éric Bagge en collaboration avec Léon Binet et Édouard Schenck. Dans un goût plus épuré, la deuxième devanture présentée est, elle aussi, celle d'une boutique de mode – comme l'indique d'ailleurs son enseigne « Modes » – construite par Fernand Fenzy en collaboration avec Paul Kiss qui en réalise la porte d'entrée. Enfin, la troisième est celle de la maison de pianos Gaveau, réalisée par Adrienne Górska en collaboration avec Raoul Lamourdedieu qui réalise les deux bas-reliefs représentant les figures allégoriques de la danse et du chant qui encadrent la vitrine de part et d'autre¹¹ (fig. 1). À l'instar de ce qu'Adolphe Cadot explique dans la préface du catalogue du Salon, la première section d'Art urbain constitue un « premier essai¹² » qui, quoique légèrement contrarié par des difficultés organisationnelles et financières, n'en

8 « Nos gravures », *La Construction moderne*, 23 décembre 1923, p. 141. Si l'on s'en tient uniquement aux chiffres des catalogues des Salons, vingt-deux boutiques seulement ont été exposées entre 1922 et 1924. La boutique Dolly, édifiée par Hippolyte Kamenka, n'est pas mentionnée dans celui de 1923, mais seulement dans l'article relatif à l'événement paru dans *La Construction moderne*. Il a été choisi de la conserver, malgré tout, dans le décompte.

9 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, Paris, Société française d'imprimerie, 1922, p. 413.

10 *Ibid.*, p. 327.

11 *Ibid.*, p. 327, 332 et 334.

12 Adolphe Cadot, « Préface », dans *ibid.*, p. 68-69.

demeure pas moins révélateur de la place qu'occuperont désormais les devantures commerciales au rang des œuvres d'art légitimes et exposables.

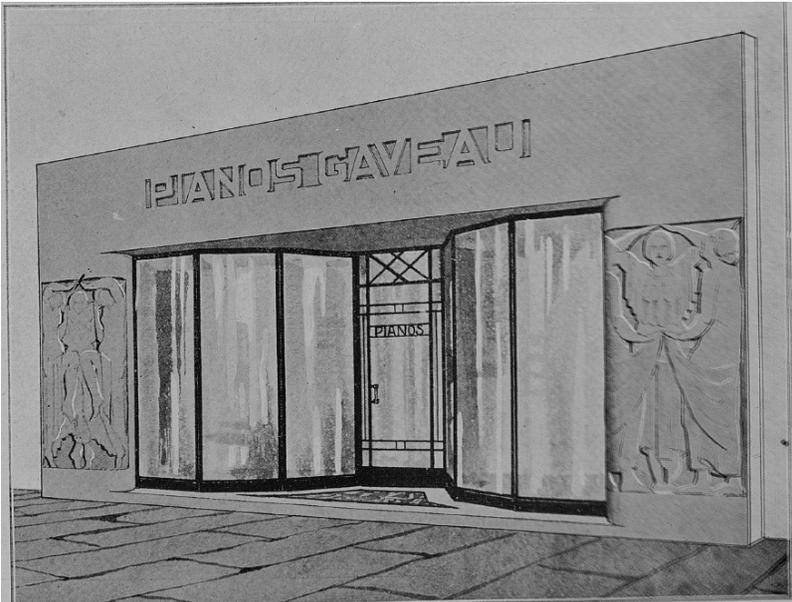


Fig. 1. Devanture du magasin de la maison de pianos Gaveau, Adrienne Gorska (architecte). [« Le Salon d'automne », *La Construction moderne*, 31 décembre 1922, p. 139. ([Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://Gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France))]

Dès l'année suivante, le Salon des artistes décorateurs emboîte en effet le pas au Salon d'automne et expose, non pas de simples devantures, mais bien deux boutiques dont les espaces de vente intérieurs, également visitables, attestent l'intérêt grandissant pour l'aménagement commercial. La première est celle de la boutique du chausseur Pérugia, dont l'exécution générale incombe à René Herbst et dont l'édition revient aux établissements Siégel, entreprise spécialisée dans l'installation de magasins et de devantures qui domine très largement l'industrie étalagiste de l'époque. La seconde est celle du parfumeur Violet réalisée par René Prou et éditée par R. Finkel¹³ (fig. 2). Quelques mois plus tard, le Salon d'automne réitère l'expérience et ne présente pas moins de dix boutiques installées non loin d'un parc aménagé dans la rotonde du Grand Palais. Contrairement à l'année précédente, le dessein des exposants et des organisateurs ne semble plus se limiter à la seule décoration urbaine mais aussi,

13 Société des artistes décorateurs, *Catalogue du XIV^e Salon des artistes décorateurs*, Paris, René Gabriel, 1923, p. 82 et 103.

simultanément, à une recherche de présentation commerciale rationnelle¹⁴ dans la continuité des expérimentations menées au Salon des artistes décorateurs. Parmi ces magasins se trouve notamment la chemiserie Leinen-Peuch conçue par Georges Bourgeois (dit « Djo-Bourgeois »), en collaboration avec Léon Leyritz et Gerda Wegener à l'origine des cartons des vitraux. Francis Jourdain conçoit également le modèle d'un magasin de céramiques exécuté par l'Installation générale, et dont la façade parlante et publicitaire est elle-même revêtue de carreaux de décoration réalisés par la Société anonyme d'applications artistiques et industrielles. Enfin, Hippolyte Kamenka fait quant à lui construire la maquette grandeur nature de la bijouterie Delza en collaboration avec Marcel Temporal pour la sculpture¹⁵ (fig. 3).



Fig. 2. Devanture du magasin de chaussures Perugia, René Herbst (architecte-décorateur), Siégel (installateur). [Georges Henriot, *Nouvelles devantures et agencement de magasins*, Paris, Éditions Charles Moreau, 1924, pl. 59]

- 14 Jackie Hye-jung Son, *La Rue des boutiques et la Galerie des boutiques à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : le fondement de l'art de la boutique*, op. cit., p. 89.
- 15 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 16 décembre 1923*, Paris, Société française d'imprimerie, 1923, p. 340 et 343.

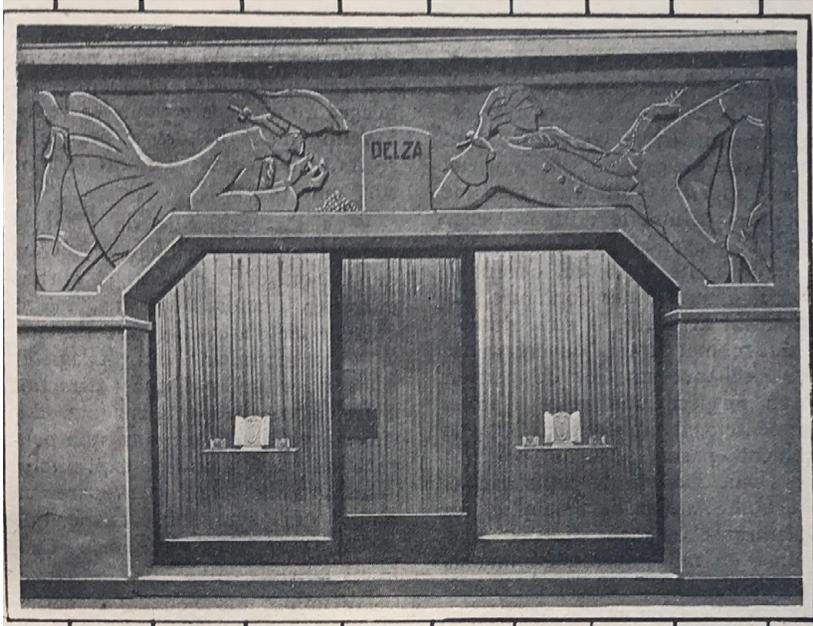


Fig. 3. Devanture de la bijouterie Delza, Hippolyte Kamenka et Marcel Temporal (architectes). [« Les devantures modernes. Une visite au Salon d'automne », *Vendre*, n° 2, décembre 1923, p. 119]

Un projet de plus grande envergure est lancé pour le Salon d'automne suivant, en 1924. La section est principalement constituée d'*Une place publique* au centre de laquelle se trouve un kiosque publicitaire entouré par dix boutiques dont l'installation dans la rotonde du Grand Palais est chapeautée par Robert Mallet-Stevens¹⁶. Parmi elles, se trouve la boutique n° 1 des établissements Siégel, conçue à la fois par l'entreprise en collaboration avec René Herbst et dont la vitrine principale, encadrée par les panneaux peints par Le Sou, est occupée par des mannequins dus à André Vigneau. Collaborant avec Léon Leyritz, Djo-Bourgeois conçoit la boutique n° 4 du bijoutier Lucien Feist qui, contrairement aux trois premiers magasins, ne possède qu'une élévation principale. Enfin, la dixième et dernière boutique des céramistes-décorateurs « Fau et Guillard » est conçue par Henry Jacques Le Même en collaboration avec les frères Martel, Léon Leyritz et Jean Burkhalter pour les sculptures¹⁷ (fig. 4). Si la présence même du magasin des établissements Siégel aux côtés de boutiques d'arts décoratifs

¹⁶ Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 14 décembre 1924*, Paris, Société française d'imprimerie, 1924, p. 363.

¹⁷ *Ibid.*, p. 365.

incarne la légitimation artistique dont l'étalagisme jouit alors, l'exposition de ces boutiques au sein du projet d'une place publique constitue en l'espèce une étape supplémentaire dans la reconnaissance de l'importance des devantures dans le paysage urbain. Elle redonne ainsi à l'architecte, comme l'écrit Gaston Varenne dans *Art et décoration* en juillet 1923, « la part qui lui revient dans l'embellissement de nos demeures et de nos cités¹⁸ ».



Fig. 4. Devanture de la bijouterie Lucien Feist, Djo-Bourgeois (architecte-décorateur). [Henri Clouzot, « Les arts appliqués au Salon d'automne », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1925, p. 14. (Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France)]

18 Gaston Varenne, « L'art urbain et le mobilier au Salon d'automne », *Art et décoration*, vol. 46, juillet 1923, p. 161.

L'Exposition de 1925 : rayonnement international et avènement d'un art

Dans la continuité logique de ces précédentes manifestations, le programme de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 attribue naturellement une place conséquente à l'aménagement commercial qui désormais, s'émancipe des styles du passé pour incarner l'esprit et la beauté de la modernité. À cet égard, le premier volume du rapport général de l'Exposition mentionne qu'au-delà « des problèmes généraux ou abstraits » qu'entend régler l'urbanisme, il entre « dans les détails de la vie collective & s'attache à donner un caractère de beauté à tous les éléments dont la présence obligatoire constitue le paysage urbain » – éléments parmi lesquels sont mentionnés les « fontaines, kiosques à journaux, devantures, étalages [et] enseignes¹⁹ ».

La classe 26 du groupe IV est ainsi consacrée aux arts de la rue, au sein desquels les devantures sont mentionnées au rang des « objets d'utilité publique ou destinés au décor de la rue²⁰ » et les enseignes et étalages à celui d'œuvres publicitaires. Elle regroupe notamment les créations émanant d'une *Rue publicitaire* composée de quatorze « boutiques²¹ » aménagées dans le Grand Palais et de deux ensembles de soixante-dix boutiques en tout, installés sur le pont Alexandre III et le long de la rue de Constantine sur la terrasse de la gare des Invalides. La *Rue des boutiques*, composée sous la direction générale de Maurice Dufrené, accueille ainsi cinquante boutiques dont celle de la maison de parfums Florina par Fernand Nathan. Quant à la *Galerie des boutiques* dont l'aménagement revient à Henri Sauvage, elle est occupée par vingt boutiques – dont fait notamment partie celle du fourreur Guéris frères d'Éric Bagge²².

Ces boutiques sont particulièrement remarquées pour la puissance décorative de leurs devantures dans le paysage urbain. En témoigne le volume XIII du rapport général de l'Exposition, consacré à ses résultats, qui attribue l'intérêt

19 Paris, CNAM, CNAM-BIB 4 Xae 94 (1), France, ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes (1894-1929), Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925, Paris, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport général. Section artistique et technique*, vol. I, dans « Rue et jardin », Paris, Librairie Larousse, 1931, p. 80.

20 France, ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, Éditeur scientifique, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925, Catalogue général officiel*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925, p. 16.

21 *Ibid.*, p. 291-293. En réalité, il s'agit plutôt de devantures composées de vitrines, d'étalages et d'enseignes. La *Rue publicitaire* est donc retenue dans le corpus d'étude du travail, puisqu'elle propose des solutions nouvelles d'aménagement de façades commerciales.

22 *Ibid.*, p. 41 et 67.

que lui porte la foule au fait qu'elle lui a montré que l'art décoratif « se rencontre partout, sans qu'on le cherche ou qu'on y pense » et qu'il embrasse « la vie entière : le mobilier de la maison, la parure de la femme, la figuration de la scène [et] le décor de nos rues²³ ».

Savoir-faire et faire savoir. Médiatisation et transmission de l'art de la devanture

Les salons d'automne, des artistes décorateurs, ainsi que l'Exposition internationale de 1925, ont en effet joué un rôle incontestable dans l'histoire de l'architecture commerciale et dans l'histoire de la rue. Aussi, dès 1922 et particulièrement après 1925, un phénomène de médiatisation de ces productions éphémères se met en place afin de matérialiser, prolonger et faire durer ces expositions temporaires dans le temps pour en garantir l'influence sur la création future.

La photographie : un support de médiatisation privilégié

Parmi les médias qui participent à la diffusion des formes et des théories de la devanture moderne, la photographie occupe une place privilégiée. Plusieurs reportages photographiques sont ainsi menés au sein même des manifestations susmentionnées, s'attardant particulièrement sur les devantures qui y sont exposées. La campagne photographique de Thérèse Bonney, destinée à faire l'état des lieux des arts décoratifs parisiens entre 1920 et 1937, compte un nombre significatif de tirages représentant des devantures et étalages exposés temporairement à l'occasion d'événements artistiques, révélant ainsi la place centrale de ces objets dans les arts décoratifs contemporains. Au Salon d'automne de 1927, Bonney photographie la devanture du stand Siégel conçu en collaboration avec René Herbst et Jean Léon. De la même manière, l'opérateur Jean Collas capture, pour le compte du studio Rep, plusieurs des boutiques exposées en 1925 et en révèle notamment les propriétés esthétiques en manifestant « un intérêt pour les reflets, la transparence et l'ambiguïté visuelle²⁴ ». En témoigne le cadrage

23 Paris, CNAM, CNAM-BIB 4 Xae 94 (13), France, ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes (1894-1929), Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925, Paris, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport général. Section artistique et technique*, vol. XIII, « Conclusion. Résultats de l'Exposition. Ses enseignements », dans « Résultats de l'Exposition », Paris, Librairie Larousse, 1932, p. 17.

24 Max Bonhomme, « Un modernisme commercial. La photographie et les arts décoratifs dans l'entre-deux-guerres », dans Sébastien Quéquet (dir.), *Histoires de photographies. Collections*

qu'il opère pour photographier la boutique Becker fils qui, jouant avec le reflet, encadre le visage du mannequin des arcades du pont Alexandre III.

En outre, dès le début des années vingt, plusieurs portfolios sont consacrés aux devantures de magasins. Pour la grande majorité d'entre eux richement illustrés par des photographies, ils sont publiés sous la direction d'architectes-décorateurs par des maisons d'édition spécialisées – comme Charles Moreau ou Albert Lévy – précisément réputées pour avoir contribué à la diffusion des formes architecturales et décoratives de la période. En 1925, René Herbst dirige ainsi la publication d'un album intitulé *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, Paris, 1925 aux éditions Charles Moreau, composé de soixante planches photographiques. À travers celles-ci il médiatise l'architecture commerciale de l'Exposition internationale et en diffuse, par-là même, le nom des acteurs, les formes et les matériaux nouveaux, systématiquement mentionnés sous les photographies²⁵.

La presse artistique et professionnelle : de la médiatisation à la transmission

Dans le même temps, la presse relaie l'image des devantures exposées temporairement, les commente, en vante les qualités, en analyse les intérêts esthétiques et commerciaux, et s'attache à dessiner les contours théoriques, matériels et formels de ce qui constitue les nouveaux préceptes de l'étalagisme pour, simultanément, mieux les diffuser.

Les revues artistiques et architecturales consacrent ainsi de longs développements aux Salons d'automne ou des artistes décorateurs et à l'Exposition de 1925, en se focalisant sur les nouveautés exposées en matière d'architecture commerciale. Les premières pages de l'article « Boutiques modernes » rédigé par Guillaume Janneau dans *Le Bulletin de la vie artistique* le 15 novembre 1923, défendent l'usage de l'adjectif « moderne » qui ne signifie « ni contemporain, ni nouveau » mais dans lequel il distingue plutôt « un ordre de recherches, une formule [et] un système » inédits qui caractérisent « l'esprit moderne » qui s'exprime particulièrement, selon lui, dans « les projets de boutiques réunis au Salon d'automne²⁶ ».

du musée des Arts décoratifs, cat. expo., Paris, musée des Arts décoratifs, 19 mai-12 décembre 2021, Paris, MAD, 2021, p. 161.

25 René Herbst, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, Paris, 1925, Paris, Éditions Charles Moreau, 1925.

26 Guillaume Janneau, « Boutiques modernes », *Le Bulletin de la vie artistique*, n° 22, 15 novembre 1923, p. 469-470.

Ces organes sont secondés par la presse professionnelle commerciale qui s'adresse, quant à elle, à un autre type de lecteurs composé de publicitaires, de spécialistes de l'installation ou encore de commerçants désireux d'embellir leur boutique pour améliorer leurs ventes. À cet égard, dès ses premiers numéros, la revue *Vendre* créée par les frères Damour consacre plusieurs textes aux devantures de boutiques. L'article « Les devantures modernes. Une visite au Salon d'automne » paru dans les pages de son deuxième numéro, propose une critique de chacune des boutiques exposées en 1923 et précise les leçons scénographiques et décoratives à en tirer pour avantager son commerce²⁷. Les périodiques spécialisés ne contribuent ainsi pas seulement à montrer ces réalisations temporaires : ils consignent, normalisent et transmettent les préceptes modernes de la devanture particulièrement forgés à l'occasion de ces événements. L'exemple le plus manifeste est sans doute celui de la revue *Parade*, fondée par l'entrepreneur, industriel et étalagiste Victor-Napoléon Siégel en 1927 après qu'il a participé à l'installation de nombreuses devantures dans le cadre d'expositions artistiques aux côtés, le plus souvent, de René Herbst. C'est d'ailleurs à ce dernier qu'il confie la direction de la revue jusqu'en 1931, prolongeant ainsi leur collaboration jusque dans les pages de la revue. Dès son premier numéro, en janvier 1927, un article dudit directeur présente les qualités et les défauts des devantures exposées au Salon d'automne de 1926, et les compare à celles de la *Place publique* de 1924 en regrettant que la proposition la plus récente soit plus disparate que celle supervisée par Robert Mallet-Stevens deux ans auparavant²⁸. Dans le même numéro sont mis en avant plusieurs autres événements durant lesquels vitrines, étalages et devantures constituent l'objet de recherches fécondes et font, en cela, figure d'exemples à suivre. Le lecteur découvre ainsi les productions exposées à l'occasion du Salon des artistes décorateurs, du Salon de l'automobile, de la Semaine du cuir ou encore de la Foire de Paris et de l'Exposition de l'avancement des sciences de Lyon. Il est également mentionné que la revue fait paraître un numéro spécial distribué spécifiquement lors des foires et expositions influentes dans le domaine de l'étalagisme. Finalement, près de la moitié du premier numéro est consacrée à des événements durant lesquels les principes de l'étalagisme moderne sont autant élaborés que transmis aux commerçants et professionnels.

27 « Les devantures modernes. Une visite au Salon d'automne », *Vendre*, n° 2, décembre 1923, p. 118-119.

28 René Herbst, « Devantures – Étalages. Salon d'automne 1926 (Grand Palais) », *Parade*, n° 1, janvier 1927, p. 2.

Du temporaire au permanent : prolonger l'exposition dans la rue et l'habitation

Des salons à la rue : permanence et déclin des devantures exposées

L'exposition temporaire de boutiques reste en effet significative après 1925 et jusqu'en 1927, pour ralentir à partir de 1928. Le Salon des artistes décorateurs de 1926 accueille trois boutiques (Worth, Siégel et Jenny)²⁹ et le Salon d'automne en expose encore quatre (Sigismond Chrome, Ducharme, Siégel et Les Maîtres-verriers Cappellin)³⁰. L'année suivante, l'art publicitaire est à nouveau plébiscité au Salon des artistes décorateurs puisqu'en plus d'une *Rue des boutiques* dont l'aménagement est dirigé par Joseph Marrast, une dizaine de devantures est aménagée par les établissements Siégel autour d'un hall d'hôtel sous la direction de René Herbst³¹ (fig. 5 et 6). Toutefois, dès 1928, le nombre de boutiques exposées diminue, sans doute parce qu'il n'est alors plus nécessaire de défendre obstinément la place de ces objets au rang des arts décoratifs et commerciaux. C'est d'ailleurs ce que laisse déjà présager la préface du catalogue du Salon des artistes décorateurs, signée de la main des « artistes décorateurs de 1927 », dans laquelle ils notent, désormais, que :

L'art est entré dans son état logique et régulier. Il est dans la vie. Si les expositions comme celle-ci sont des preuves utiles, elles ne sont pas, avouons-le, suffisantes. Autrefois, elles constituaient les uniques démonstrations de nos tentatives et de notre volonté. On ne nous jugeait que là. Elles sont, à cette heure, malgré leur importance grandissante, des suppléments et des accessoires car c'est partout ailleurs qu'on nous rencontre³².

29 Société des artistes décorateurs, *Catalogue du XVI^e Salon des artistes décorateurs*, 11 mai-8 juillet 1926, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1926.

30 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 5 novembre au 19 décembre 1926*, Paris, Imprimerie Ernest Puyfourcat fils & Cie, 1926.

31 Société des artistes décorateurs, *Catalogue du XVII^e Salon des artistes décorateurs*, 10 mai-10 juillet 1927, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1927, p. 134 et 118.

32 *Ibid.*, p. 3-4.

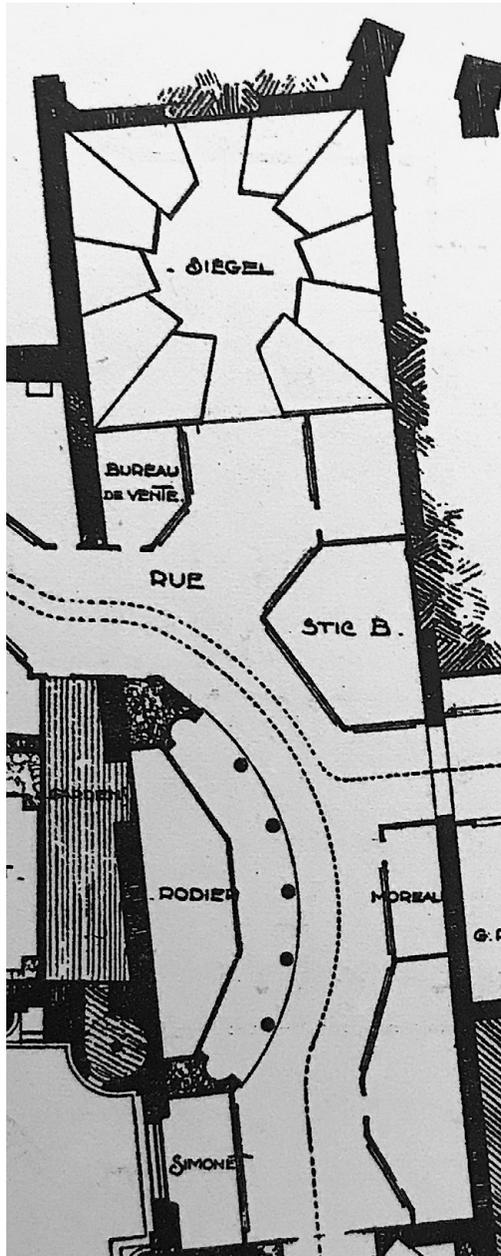


Fig. 5. Plan du salon, détail. [Société des artistes décorateurs, *Catalogue du XVII^e Salon des artistes décorateurs*, 10 mai-10 juillet 1927, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1927, n. p.]



Fig. 6. Vue du hall d'hôtel. [Paris, musée des Arts décoratifs (MAD), fonds René Herbst, ARCH-HERB/2.1, expositions 1927-1934, xvii^e Salon des artistes décorateurs, Grand Palais, mai-juillet 1927, hall d'hôtel avec ses dix vitrines, René Herbst (architecte-décorateur), Siégel (installateur)]

La multiplication des devantures modernes dans la rue

L'exposition temporaire de devantures et leur réception médiatique élogieuse ont, en effet, engendré deux révélations essentielles qui prennent alors déjà corps dans la rue. La première correspond, selon les mots de Henri-Marcel Magne dans *La Construction moderne* en 1928, à la prise de conscience par les commerçants de l'intérêt « qui pourrait résulter d'une présentation aussi artistique de leurs produits³³ ». La seconde, qui en découle, est la reconnaissance de la valeur plastique, esthétique des marchandises et des objets de commerce en général, incarnée dans la rue par des devantures qui méritent les mêmes considérations que n'importe quel autre art. Adolphe Cadot déjà, dans la préface du catalogue du Salon d'automne de 1922, écrit que la rue « demande à être traitée avec les mêmes égards, avec une même attention à tant de petits détails généralement négligés [que l'habitation]³⁴ ». Ainsi, dès le milieu des années vingt, les projets de modernisation de magasins mettant particulièrement l'accent sur la devanture se multiplient, et leurs architectes et décorateurs collaborent quasi-systématiquement avec des professionnels de l'installation commerciale comme les étalagistes, les faiseurs d'enseignes ou les éclairagistes. Louis-Pierre Sézille écrit, en ce sens, en 1927, qu'« en quelques années, les façades de magasins se sont modernisées avec une telle intensité qu'il s'ouvre au moins une boutique moderne par période de vingt-quatre heures³⁵ ». Aussi, 173 devantures de boutiques sur l'ensemble des 871 réunies actuellement dans le corpus de la présente étude, soit à peine moins de 20 %, sont conçues avec certitude entre 1919 et 1925, quand plus de 80 % d'entre elles le sont donc après, et pour une grande majorité, entre 1926 et 1934³⁶. À titre d'exemple, l'architecte Charles Adda réalise ainsi, entre 1928 et 1929, le projet d'une devanture pour le magasin de chaussures Raoul, rue du Commerce à Paris (fig. 7).

33 Henri-Marcel Magne, « Décoration extérieure des bâtiments. Rues et jardins », *La Construction moderne*, 20 mai 1928, n° 34, p. 400.

34 Adolphe Cadot, « Préface », dans Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, op. cit., p. 69.

35 Louis-Pierre Sézille, *Devantures de boutiques*, Paris, Éditions Albert Lévy, 1927, p. 1.

36 Ces chiffres sont issus des documents de travail doctoral de l'auteur. Ils sont encore provisoires mais permettent, malgré leur approximation actuelle, de révéler une tendance significative.



Fig. 7. Élévation graphique du magasin Raoul, rue du Commerce, Paris, Charles Adda (architecte). [Paris, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Charles Adda, 218 lfa 493/o, ADDCH/28/o8, 1928-1929, magasin des Chaussures Raoul, rue du Commerce, Paris, élévation]

L'influence sur l'espace domestique : la rue, une exposition permanente

Désormais, un seul mot d'ordre : il faut donner à voir de la beauté au passant pour l'attirer, le retenir, l'inciter à entrer dans la boutique et ainsi, à acheter. Les commerçants font de leurs vitrines de véritables galeries d'art où la vente naît de l'attrait, de la séduction et de l'émotion provoqués par la mise en scène de marchandises elles aussi esthétiques. L'heure n'est plus à l'accumulation mais à la lisibilité des devantures qui doivent s'adapter aux objets à vendre pour mieux les valoriser. La rue en est même considérée comme « un véritable musée où le passant vient compléter son éducation » en découvrant « la diversité [...] des produits de toutes les branches de l'activité humaine³⁷ » que présentent les étalages. En cela, à la manière de ce que Gaston Derys appelle un « musée du peuple³⁸ », le magasin de l'entre-deux-guerres ne cherche plus seulement à attirer une clientèle, mais bien un public invité à contempler marchandises, enseignes, vitrines et étalages composés par de véritables artistes et dont la scénographie, les matériaux et les formes les instruisent et les inspirent.

L'influence de ces événements est, en effet, directement visible dans la rue à travers la multiplication des devantures modernes, si bien qu'ils se prolongent même jusqu'aux espaces privés domestiques dès lors que l'esprit des chandals s'imprègne, dans la rue, du goût et des modes actuelles. À ce titre, dans la

37 René Herbst, *Nouvelles devantures et agencements de magasins*, 4^e série, Paris, Éditions Charles Moreau, 1930, p. 1.

38 Gaston Derys, « L'étalage, musée du peuple », *Parade*, n° 4, avril 1927, p. 2.

préface du catalogue du Salon d'automne de 1922 qu'il rédige, Adolphe Cadot pressent déjà les rapports qu'entretiennent l'habitation et la rue, remarquant, pour sa part, une influence de l'intérieur sur l'extérieur. Il note ainsi que « la rue, dans la vie moderne, si souvent forcément extérieure, devient elle-même comme un prolongement de l'habitation³⁹ ». Or, dès l'année suivante, le constat inverse est formulé par Guillaume Janneau dans *Le Bulletin de la vie artistique*. Il écrit que « c'est l'art fait pour le passant qui modifiera peu à peu l'art fait pour l'habitant » et ajoute qu'il résulte de l'évolution des devantures une « obligation, pour le décorateur, de hausser le ton sous peine de passer inaperçu⁴⁰ » et en cela, un devoir de ne plus concevoir du mobilier et des intérieurs dans le goût des styles passés, mais bien de s'aligner avec la modernité des devantures et de la rue qu'elles occupent.

Ainsi, il apparaît que par la légitimation artistique qu'ils ont apportée à la devanture sans jamais en négliger le caractère commercial, et par le laboratoire d'expérimentations formelles et matérielles qu'ils ont représenté, les Salons d'automne, des artistes décorateurs et l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se sont tenus à Paris entre 1922 et 1925, ont été de véritables catalyseurs de la modernisation des rues. Si l'exposition temporaire de devantures perdure après 1925, elle finit en effet par diminuer quand la rue elle-même prend le relais et devient, à son tour, le théâtre de l'exposition permanente de leurs formes, matériaux et aménagements modernes, qui ambitionnent d'influencer jusqu'à l'espace domestique. Devenus des édifices commerciaux et décoratifs légitimes et finalement assez communs dans les années trente, la tendance se confirme lors d'un dernier événement, l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937, durant lequel quelques boutiques sont installées aux côtés d'un pavillon consacré à l'enseigne. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, l'art commercial apparaît ainsi, et comme le sous-entend le nom de la manifestation, comme s'appliquant désormais définitivement à la vie moderne.

39 Adolphe Cadot, « Préface », dans Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, op. cit., p. 69.

40 Guillaume Janneau, « Boutiques modernes », art. cité, p. 471-472.

ORCHESTRER UN FACE-À-FACE : LA RIVALITÉ SPATIALE AMÉRICANO- SOVIÉTIQUE DANS L'ARCHITECTURE D'EXPOSITION (1958-1970)

MARIE BEAUVALET

La rivalité entre les États-Unis et l'URSS sur la scène internationale, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et pendant la période de la guerre froide, peut être appréhendée du point de vue de la politique spatiale et de son reflet architectural. Les manifestations d'ampleur internationale, comme les expositions universelles, sont en effet l'occasion de mettre en avant les exploits spatiaux accomplis et à venir et d'offrir au public une vision soigneusement façonnée, jouant sur l'image que ces deux puissances veulent refléter¹. À l'aube de la conquête de l'Espace, l'Exposition universelle de Bruxelles 1958 marque le début de l'exploitation des reliques spatiales dans le pavillon soviétique avec Spoutnik I. À Expo' 67 (Montréal) et à Expo' 70 (Osaka), les États-Unis présentent à leur tour les avancées de leurs recherches.

Dans le but d'amorcer une compréhension mutuelle, les États-Unis et l'URSS s'entendent, à la fin de l'année 1958, pour accueillir des expositions sur leurs territoires respectifs, l'exploration spatiale étant ainsi un instrument du rapprochement politique. Dans le cadre de la Soviet Exhibition of Science, Technology and Culture organisée à New York entre juin et juillet 1959, à côté d'une valorisation de l'industrie et de l'agriculture et de représentations théâtrales et musicales, les Soviétiques exposent leurs trophées : des satellites. Spoutnik I est suspendu au-dessus de l'espace principal, conjointement avec d'autres objets spatiaux. La couverture du livret de présentation est uniquement illustrée avec la capsule Spoutnik III, mettant en avant l'importance de l'Espace.

Si l'accent est mis sur le renforcement de la compréhension mutuelle, beaucoup de commentaires inscrits par les visiteurs américains sur le livre d'or placé dans le hall illustrent bien les limites de cette entreprise. Les remarques peu amènes, voire ouvertement hostiles, sont en effet nombreuses, à l'image de celle-ci, rapportée dans le journal *Chicago Tribune* : « Je pense que l'objectif

1 Marie Beauvalet, *Entre science et fiction. Les architectures de la conquête spatiale (1957-1986)*, thèse de doctorat, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2023.

principal de l'exposition russe est de montrer au citoyen américain moyen à quel point il a de la chance d'être un Américain² ». Beaucoup d'autres commentaires sont jugés impubliables du fait de leur grossièreté. Deux mois plus tard, en juillet-septembre 1959, c'est au tour des Soviétiques d'accueillir la délégation américaine à Moscou. Le clou de l'exposition américaine est un dôme géodésique abritant sur 2800 m² des expériences scientifiques et des éléments industriels. Cette exposition est à l'origine du « *Kitchen debate* » entre Richard Nixon, alors vice-président des États-Unis, et Nikita Khrouchtchev, premier ministre soviétique. Les deux hommes, assis à la table de la cuisine modèle présentée à l'exposition par l'entreprise General Electric, abordent, au cours d'un débat retransmis en télévision couleur dans les deux pays, des thématiques diverses allant de la vie quotidienne aux politiques nucléaires, chacun vantant son système³.

Ces échanges témoignent, sous des aspects policés, de la compétition féroce que se livrent les États-Unis et l'Union soviétique dans le domaine astronautique, laquelle se dévoile sur le terrain particulièrement fertile des expositions universelles. La mise en place des programmes spatiaux remonte aux années 1950, mais la perspective de l'exploration spatiale se concrétise avec l'obtention de résultats probants, notamment le lancement de Spoutnik I en octobre 1957 par l'URSS et, quelques mois plus tard, celui d'Explorer par les États-Unis, le 1^{er} février 1958. Chacune des deux puissances cherche à être la première à accomplir des exploits et à les glorifier : le premier vol habité, la première sortie extravéhiculaire, le premier pas sur la Lune... En 1961, le vol en orbite simple de Youri Gagarine, premier Homme dans l'Espace, matérialise une deuxième fois l'avancée soviétique⁴. Les États-Unis, de nouveau devancés, ripostent en envoyant l'astronaute Alan Shepard dans la capsule Freedom 7 et font valoir qu'il est le premier Américain dans l'Espace. Sous l'impulsion du président John Fitzgerald Kennedy, les États-Unis se lancent dans un audacieux pari :

2 « Russians ask for comments and get them », *Chicago Tribune*, 6 juillet 1959, p. 22 : « I think the main perspective of this Russian exhibit is to show the average American citizen how lucky he is to be an American » [sauf mention contraire, toutes les traductions ont été faites par l'autrice].

3 Retranscription du « Kitchen debate » dans le journal *The New York Times* (24 juillet 1959); Ruth Oldenziel et Karin Zachmann (dir.), *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users*, Cambridge, MIT Press, 2009; Justin Davidson, « The Kitchen Debate's Actual Kitchen; In 1959, this Commack ranch house – reproduced in Moscow – showed the Soviets what they were missing », *New York Magazine*, vol. 44, n° 16, 16 mai 2011.

4 Rod Pyle, *Space 2.0: How Private Spaceflight, a Resurgent NASA, and International Partners are Creating a New Space Age*, BenBella Books, Dallas, 2019, p. 103.

poser un astronaute sur la Lune et le ramener sain et sauf sur la Terre avant la fin des années 1960⁵.

Les manifestations internationales et plus particulièrement les expositions universelles, sanctionnées à partir de 1931 par le Bureau international des expositions (BIE), offrent un point de vue privilégié pour observer la rivalité entre les deux nations en matière spatiale. Ces manifestations, qui bénéficient d'une aura internationale, reposent sur l'idée d'une mise en avant par les exposants de leur industrie et de leur culture, l'architecture y jouant un rôle majeur. Qu'il s'agisse de nations, d'organisations reconnues ou d'entreprises de grande envergure, tous les exposants cherchent à valoriser leur image en rivalisant d'ingéniosité : les pavillons deviennent ainsi des objets de promotion, l'organisation d'une Exposition universelle constituant en effet, quelles que soient les motivations et ambitions initiales, une « grande opération de propagande nationale⁶ ». Les pavillons permettent aux nations, par leur architecture et contenu, de mettre en avant des aspects phares de leur culture, et bien souvent de leur politique.

Entre 1958 et 1970, l'Espace, au travers des pavillons d'exposition étasuniens et russes, constitue un ressort de l'opposition politique et culturelle de ces deux nations. L'architecture devient une arène dans laquelle s'affrontent les deux puissances et où s'expriment les tensions politiques autour du spatial. Nous verrons tout d'abord comment les architectes se saisissent de l'opportunité que constituent les expositions pour proposer des solutions en lien avec l'Espace, puis en quoi les architectures apparaissent comme des vitrines pour des opérations de propagande exprimant la rivalité entre ces deux géants que sont l'URSS et les États-Unis.

Bâtir un écrin pour la conquête spatiale : l'ingéniosité américaine face au pragmatisme soviétique ?

Les expositions internationales permettent aux architectes de proposer des solutions innovantes ; il s'agit pour les agences de présenter aux yeux du monde des exemples de ce qui se fait de mieux en matière d'architecture, de technologie, d'art, d'artisanat et souvent, des solutions se voulant révolutionnaires⁷. Le

5 John M. Logsdon, « John F. Kennedy's Space Legacy and Its Lessons for Today », *Science and Technology*, vol. 27, n° 3, printemps 2011, p. 29-34.

6 *Le Livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris, Éditions des arts décoratifs, 1983, p. 211.

7 Jack Masey et Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations: US Exhibitions and Their Role in the Cultural Cold War*, Baden, Lars Müller, 2008, p. 108.

célèbre designer George Nelson, conscient des enjeux liés à ces événements et de la possibilité d'en faire des théâtres expérimentaux, voit dans les expositions une source de modèles pour les architectes : « C'est une chose étrange, mais vraie, que lorsque l'on commence à suivre l'évolution de l'architecture, de la structure, de la décoration intérieure et des domaines connexes, les anciennes expositions se révèlent être des guides remarquablement précis pour faire les choses⁸ », écrit-il en 1953. Il cite notamment le Crystal Palace de Joseph Paxton (Londres, 1851), une structure préfabriquée principalement réalisée en métal et en verre dont le caractère innovant est, pour Nelson, toujours d'actualité un siècle plus tard. Le caractère non permanent des expositions et la spécificité des contraintes induites pour les architectes lui apparaissent aussi comme des facteurs stimulants : « Le besoin d'être pratique n'existe pas [...]. Le résultat peut être amusant. Il est surprenant de constater à quel point l'amusement peut être important⁹. » Si la nature temporaire des expositions contribue à justifier le recours à des technologies innovantes et invite les architectes et les designers à explorer des idées alternatives, un équilibre doit cependant être trouvé. Il faut jouer entre les enjeux de représentation, la mise en œuvre de nouvelles méthodes et technologies et l'emploi de techniques constructives éprouvées et maîtrisées pour achever les pavillons dans les délais impartis¹⁰.

À Bruxelles 1958, où l'enjeu de créer des structures innovantes est très présent, ce n'est pas cette option que retient l'URSS. Le pavillon soviétique (arch. : Y. Abramov, A. Boretzki, V. Doubov et A. Polanski), fort imposant en termes de gabarit et de forme et abritant des modèles de Spoutnik I et II, ne présente pas d'éléments particulièrement novateurs. Il s'agit d'un puissant cube de métal et de verre dont la structure est composée de piliers d'acier sur lesquels reposent

8 *Ibid.*, p. 111 : « It is an odd thing, but true, that when one begins to trace the developments in architecture, structure, interior design and related areas, the old expositions turn out to be remarkably accurate guides to doing things. »

9 *Ibid.* : « In a temporary exposition [...] the need to be practical does not exist [...]. The result can be fun. It is surprising how often it can be significant fun. »

10 Cette difficulté se pose notamment pour le pavillon français de l'Exposition universelle d'Osaka 1970, les bulles-gonflables translucides initialement prévues par les architectes Denis Sloan et Jean Le Couteur étant finalement remplacées par de bien moins ambitieux pavillons couronnés de dômes : Émilie Bloch, « Le pavillon français à l'Exposition universelle d'Osaka 1970 : récits de la mise en échec d'une ambition constructive », dans Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2016# : L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 106-118.

des fermes haubanées en aluminium de 20 mètres de long. On accède au pavillon par une imposante volée de marches menant à une marquise supportée par des piliers en béton. Au contraire, le pavillon des États-Unis, dessiné par l'architecte Edward Durrell Stone, se distingue par l'usage de toitures « suspendues », comme d'ailleurs plusieurs autres pavillons de cette exposition¹¹. La toiture circulaire en fibre de verre enduite de polymère, bien que constituant un exemple ambitieux et convaincant de membrane sous tension, est toutefois considérée par les critiques de l'époque comme insuffisamment poussée dans ses limites, notamment en termes de possibilités des matériaux¹².

Pour représenter les États-Unis en 1967 à Montréal, Richard Buckminster Fuller opte pour le type de structure qui l'a rendu célèbre, un dôme géodésique¹³ (fig. 1). Alors qu'il est déjà expert dans ce type de structure, ce choix est considéré, dès l'ouverture d'Expo '67 et même après, comme « un présage de l'avenir », annonciateur d'un futur architectural¹⁴. Les structures géodésiques sont en effet présentées par la NASA dans ses publications scientifiques comme pouvant convenir à des habitats spatiaux¹⁵, une association renforcée par la mise en scène de reliques spatiales dans le pavillon de l'exposition. L'idée du gouvernement américain d'associer une architecture présentée comme innovante et des objets à l'actualité brûlante permet de mettre en avant une image conquérante et scientifique des États-Unis.

11 Renate Prince, Richard Hobin, « The Hanging Roof », *The Architectural Review*, vol. 124, n° 739, août 1958, p. 132-135; Rika Devos et Bernard Espion, « The Hanging Roofs of Expo 58: Demonstrations of Knowledge, Prestige and Ideals », *ICE – Engineering History and Heritage*, n° 165, 2012, p. 187-196.

12 Renate Prince, Richard Hobin, « The Hanging Roof », *The Architectural Review*, art. cité.

13 Martino Peña Fernández-Serrano, José Calvo López, « Projecting Stars, Triangles and Concrete: The Early History of Geodesics Domes, from Walter Bauersfeld to Richard Buckminster Fuller », *Architectura*, vol. 47, n° 1-2, 24 juillet 2019, p. 92-114.

14 William W. Caudill, « Architecture in the Cause of People: Yesterday, Today and Tomorrow », *Architectural Record*, janvier 1969, p. 129 : « Bucky Fuller's dome at Expo '67 is a hint of the future. »

15 J. Grey (dir.), *Space Manufacturing Facilities (Space Colonies): Proceedings of the Princeton/AIAA/NASA Conference, May 7-9, 1975*, New York, American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1977.

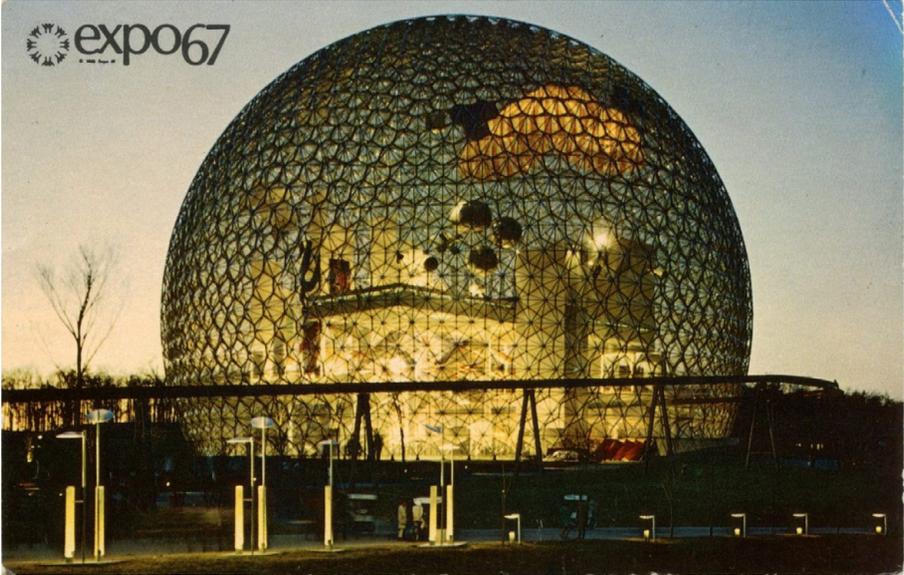


Fig. 1. Carte postale avec vue du pavillon américain à Montréal 1967 [Expo '67, Montréal, 1967, collection personnelle]

L'image de la technologie spatiale au travers des structures géodésiques se diffuse d'ailleurs au-delà des cercles scientifiques, ces dernières faisant leur entrée dans la culture visuelle en tant que marqueur de la colonisation spatiale et en particulier lunaire¹⁶. Le dôme géodésique comme abri spatial trouve ainsi sa place dans la culture populaire, et ce bien au-delà des États-Unis. En atteste la couverture de l'artiste italo-néerlandais Karel Thole, *Luna Luna di Miele*, publiée en Italie dans la collection de science-fiction Urania chez Mondadori en 1969¹⁷ et sur laquelle un dôme situé dans un cratère lunaire est surmonté de deux drapeaux, le *Stars and Stripes* américain et le marteau et la faucille soviétiques. Cette association exprime le rattachement du dôme à la conquête spatiale et aux deux nations pionnières dans ce domaine. La présence des drapeaux, côte à côte sur la même structure, souligne le caractère iconique de l'opposition de ces puissances par le biais du spatial.

¹⁶ En réalité, même s'ils restent très présents dans les imaginaires, ces dômes se révèlent particulièrement inadaptés pour les conditions spatiales, : Craig William McCormack et John Taylor Phillips-Hungerford, « A Dangerous Precedent; the Geodesic Dome as a Credible Space Architecture Typology », *International Astronautical Congress (IAC)*, 2019, https://www.researchgate.net/publication/336937372_A_Dangerous_Precedent_the_Geodesic_Dome_as_a_Credible_Space_Architecture_Typology [consulté le 11 septembre 2022].

¹⁷ *Luna Luna di Miele*, « Urania », Mondadori, avril 1969, ill. : Karel Thole.

Le pavillon américain de Richard Buckminster Fuller d'Expo '67 à Montréal, au même titre que ses autres projets, apparaît comme le fer de lance d'une Amérique créatrice et créative ainsi que de sa capacité à innover et à dépasser l'URSS¹⁸. Le pavillon soviétique, conçu par Mikhaïl Vasilyevich Posokhin, est quant à lui pensé comme une démonstration de force. Cette imposante structure, située sur l'île Notre-Dame, fait face à celle des États-Unis, sur l'île Sainte-Hélène : le passage au-dessus du canal Lemoine se fait par la « passerelle du Cosmos » – un nom faisant directement écho aux programmes spatiaux des deux nations. Rectangulaire, le pavillon soviétique se distingue par une vaste toiture incurvée qui présente un spectaculaire porte-à-faux protégeant la façade rideau ceinturant le bâtiment ; la toiture est portée par deux gigantesques portiques en forme de V, disposés de manière longitudinale par rapport au pavillon. Il fait partie, tout comme celui des Américains, des plus visités de l'Expo avec environ 13 millions de personnes¹⁹ (fig. 2).



Fig. 2. Vue du pavillon soviétique avec en arrière-plan le pavillon américain à Montréal 1967 [Expo '67, Montréal, 1967, Gary Todd @Flickr]

18 « Focus – Big confrontation », *Architectural Forum*, mai 1967, p. 54.

19 Isadore Kalin, *Expo '67 : Étude sur les matériaux, systèmes et techniques de construction employés à l'exposition universelle et internationale de 1967, Montréal*, Ottawa, ministère de l'Industrie et du Commerce, 1969, p. 226-227.

Dans la revue américaine *Progressive Architecture*, le pavillon des États-Unis est présenté comme un bel objet architectural, agrémenté d'expositions enthousiasmantes et d'une impressionnante suspension de matériel spatial²⁰. Au contraire, dans ce même périodique, le pavillon russe est décrit de manière très critique : il est vu comme un bâtiment daté, avec son architecture digne des années 1950 faite d'un amas de « hardware » et son agencement intérieur rappelant des expositions techniques des années 1930-1940. Pour les critiques, ce pavillon, qui devait pourtant impressionner par sa taille, sa forme et ses artefacts, ne remplit pas le contrat²¹. Ils ne retiennent de l'exposition, qualifiée de « mammothique » et digne des Marx Brothers²² avec sa multitude d'éléments technologiques liés à l'Espace, que la projection de ballets du Bolchoï, preuve selon eux, que les Soviétiques ont malgré tout une âme : « Blood and life after all²³. » Au-delà du parti pris de cet article, le pavillon de l'URSS apparaît bien comme une occasion manquée par les Soviétiques de proposer une structure architecturale innovante et plus en phase avec les produits d'ingénierie de l'exposition intérieure. La présence d'un monumental bas-relief en bronze à l'effigie de Lénine, la figure du grand homme ayant déjà été présentée sous la forme d'une statue plus grande que nature à Bruxelles 1958, vient renforcer cet enracinement idéologique du mythe soviétique (fig. 3).

20 « How It Is », *Progressive Architecture*, juin 1967, p. 158 : « The first impression of the United States Pavilion depends on the light and the time of day. [...] Any way, it is a beautiful object. [...] The exhibits by Cambridge Seven [...] are ebullient and indicative of a lot that is true about this country. [...] There is an impressively [...] hung show of space hardware appropriately up at the top of the dome. »

21 *Ibid.*, p. 158-159 : « The first thing to be seen, of course, is the Russian pavilion, a great 1950ish slung-roof hive of hardware, hardware, and more hardware. Models of hydro-electric projects with blinking lights and the rest of the familiar graphic language take one back to technical fairs of 20 or 30 years ago, though, to be sure, the technology is most advanced. This sort of thing, and the exhibition of goods, motors, space trips, planning, machines, and artisans at work, goes on for level after level and aisle after aisle until the mind reels and a slight mist befores the eye. »

22 *Ibid.*, p. 158 : « This observer was unable to repress the disrespectful thought that the U.S.S.R. interior would be a marvelous locale for a remake of "The Big Store", could the Marx Brothers somehow be miraculously reunited. »

23 *Ibid.*, p. 159 : « These people have some blood and life after all, it seemed. We left the mammoth display a little comforted by that thought. »



Fig. 3. Intérieur du pavillon soviétique à Montréal 1967 [Expo '67, Montréal, 1967, Gary Todd @Flickr]

Ce rapport à un « passé glorieux » de l'URSS, ainsi que la quête d'une architecture monumentale et puissante pour le mettre en valeur, persiste à Osaka 1970. Dans ce pavillon aussi construit par Posokhin, le plus haut de l'exposition avec ses 110 mètres, les projections de films sur Lénine, dans le cadre d'une thématique organisée autour du centenaire de sa naissance, tranchent avec l'exposition d'éléments technologiques (fig. 4). La hauteur du pavillon soviétique contraste avec l'effacement du pavillon américain ovale semi-enterré, et presque invisible de l'extérieur (arch. : Davis, Brody and Associates). Ce dernier se singularise par sa toiture, une vaste membrane en tissu composite, couvrant sans aucun point d'appui une surface d'environ 9300 m², et fabriquée dans le même matériau que les combinaisons spatiales²⁴. Malgré une quasi-disparition de son architecture, le pavillon est pourtant une vitrine des succès spatiaux américains. La surface inclinée de l'excavation est recouverte de

24 Le projet de Davis, Brody and Associates a été choisi en 1968 parmi 11 autres propositions : « The US at Osaka – A grand span », *Architectural Forum*, octobre 1968, p. 52-61; « U.S. Pavilion – The Ultimate Understatement », *Progressive Architecture*, août 1970, p. 64-69.

mylar, un film polyester argenté réfléchissant, très utilisé par la NASA. Les effets de lumière ainsi créés mettent en avant les sept grands espaces de l'exposition interne conçue par l'agence Chermayeff, Geismar, deHarak Associates. La présentation de photographies et d'artefacts de l'alunissage d'Apollo XI au cours de l'année précédente (avec comme clou du spectacle un véritable morceau de roche lunaire²⁵) est l'une des attractions les plus appréciées du pavillon et de l'exposition en général. Le bâtiment glorifie ainsi la mission lunaire, symbole de la prééminence technologique américaine, et son architecture valorise les matériaux et les techniques ayant servi à l'accomplissement de la quête spatiale du président Kennedy (fig. 5).

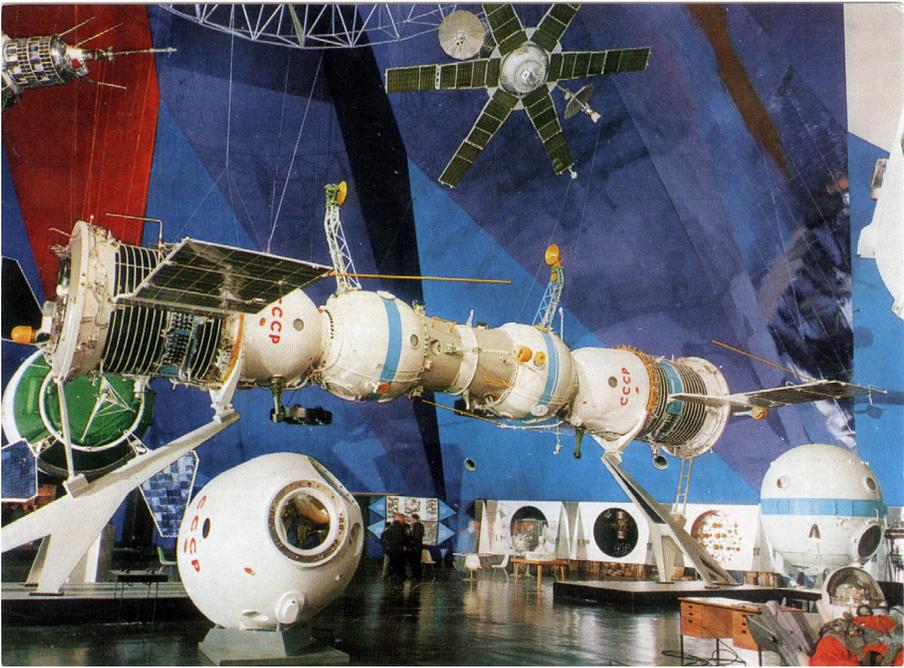


Fig. 4. Intérieur du pavillon soviétique à Osaka 1970 [Expo '70, Osaka, 1970, oldtokyo.com]

25 United States Information Agency, *United States Pavilion – Japan World Exposition Osaka 1970*, New York, Manhattan Publishing, 1970, n. p.

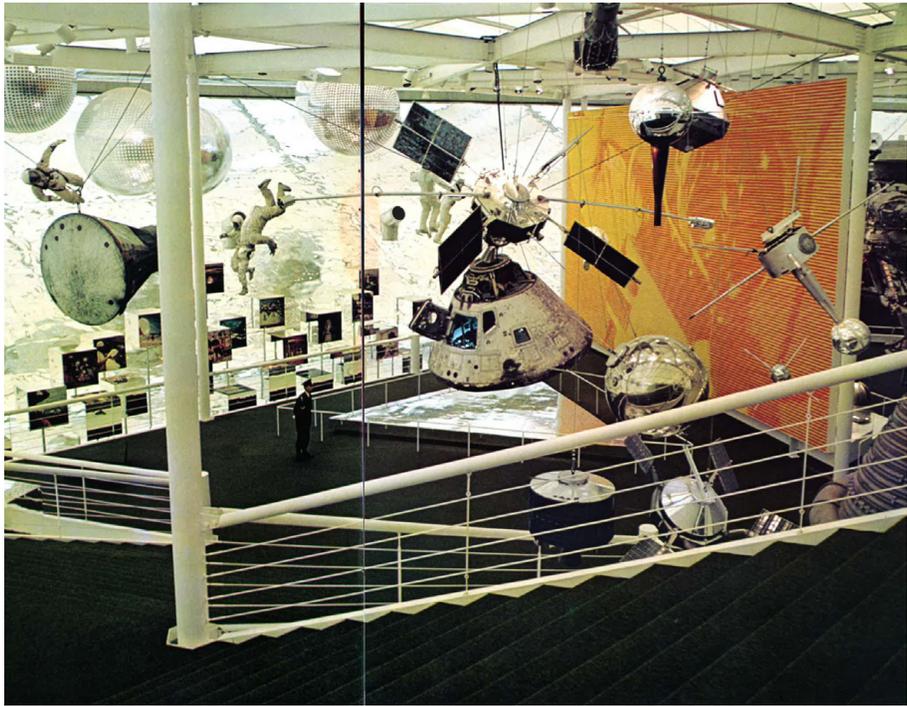


Fig. 5. Intérieur du pavillon américain à Osaka 1970 [United States Information Agency, United States Pavilion – Japan World Exposition Osaka 1970, New York, Manhattan Publishing, 1970, s.p.]

À Osaka 1970, la lutte entre les deux puissances se joue sur le terrain de la matérialité : les Soviétiques, dépassés par le triomphe des astronautes américains venant de marcher sur la Lune, continuent à miser sur l'aspect imposant de leur architecture, tandis que les Américains mettent en avant leurs résultats en utilisant les matériaux mêmes de cette réussite. Les États-Unis affectent une certaine modestie et discrétion, voulant par là même et assez ironiquement, montrer qu'ils n'ont pas besoin de prouver leur puissance²⁶. Pour chacune des deux nations, les pavillons constituent des moyens de propagande reposant sur l'architecture, mais aussi sur le contenu.

26 Teasel Muir-Harmony, « The Limits of U.S. Science Diplomacy in the Space Age », *Pacific Historical Review*, vol. 88, n° 4, 2019, p. 608.

Les pavillons : des vitrines pour des opérations de propagande

En s'extrayant d'un contexte directement politique, les expositions internationales, sous couvert d'une coopération entre les nations, offrent un terrain particulièrement propice pour séduire le public et « montrer » quelle puissance occupe la première place sur la scène internationale. Pour les États-Unis et l'URSS, ce face-à-face est l'occasion de valoriser les produits de leur politique, notamment spatiale. La conquête de l'Espace, entre prouesses scientifiques et enjeux géopolitiques et militaires, est un ressort de cette mise en scène.

La surenchère autour du spatial est lancée dès les premières réussites dans ce domaine. En 1958, lors de l'Exposition universelle de Bruxelles, l'URSS présente notamment des modèles des satellites Spoutnik I, II et III, respectivement lancés les 4 octobre et 3 novembre 1957 et le 15 mai 1958. Ces lancements, et surtout celui de Spoutnik I, laissent une trace profonde tant dans la politique que dans l'imaginaire américain, les États-Unis ne s'attendant pas à cette époque à une telle avancée soviétique. Rétrospectivement, en 2018, la NASA va jusqu'à comparer ce qu'elle considère comme une « défaite » américaine à l'attaque surprise de Pearl Harbor pendant la Seconde Guerre mondiale²⁷. En effet, dans le contexte du boom économique d'après-guerre, la réussite des Spoutniks est perçue comme un coup porté à la supériorité technologique américaine²⁸. Cet état de choc est renforcé par l'échec public, le 6 décembre 1957, du premier lancement de satellite américain, Vanguard TV-3, la fusée n'ayant pas décollé. Malgré la réussite de la mise en orbite d'Explorer I le 31 janvier 1958, quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition universelle²⁹, il est trop tard pour rétablir l'image des États-Unis et organiser la scénographie du pavillon autour du spatial.

Pour abriter les trophées que sont les modèles de satellites Spoutnik, les Soviétiques, on l'a vu, optent pour un cadre imposant, une vision monumentale de la puissance soviétique étant mise en avant. Une fois passés sous la marquise

27 Brian Dunbar, « 60th Anniversary of Sputnik. Dawn of the Space Age », <https://www.nasa.gov/specials/60th/sputnik> [consulté le 10 février 2020] : « Caught off-guard, the American public felt echoes of the Japanese attack on Pearl Harbor less than 16 years before. Americans feared that the Soviets – whom they believed were behind the U.S. technologically after the devastation of World War II – could launch ballistic missiles armed with nuclear weapons at the United States. »

28 Frédéric Robert, « Peur rouge et sueurs froides paranoïdes : les Fifties aux États-Unis », dans Philippe Poirrier (dir.), *Culture, médias, pouvoirs aux États-Unis et en Europe occidentale de 1945 à 1991*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

29 Roger D. Launius, « Sputnik and the Origins of the Space Age », NASA, s. d., <https://history.nasa.gov/sputnik/sputorig.html> [consulté le 5 avril 2021].

de béton surmontée des lettres « U-R-S-S » et de la faucille et du marteau, les visiteurs se trouvent entourés par deux imposantes statues d'un ouvrier et d'un paysan et face à Spoutnik I; ils voient en arrière-plan une gigantesque statue de Lénine placée devant une fresque du Kremlin. Symboles du communisme soviétique et Espace sont intimement mêlés.

Le pavillon américain d'Edward Durell Stone est quant à lui placé entre les pavillons du Vatican et de l'URSS et son entrée est directement alignée sur celle des Soviétiques, un positionnement qui génère nombre de commentaires. Les trois pavillons sont comparés à l'Enfer, au Purgatoire et au Paradis³⁰, montrant par-là que la confrontation américano-soviétique n'échappe pas aux autres nations. De plan circulaire, d'un diamètre de 104 mètres, à l'époque la plus grande rotonde du monde, le pavillon américain ne présente aucun pilier ou support dans l'espace intérieur. Disposant d'une liberté totale, les architectes d'intérieur Peter G. Harnden et Bernard Rudofsky jouent avec les transparences de la couverture plastique de la rotonde et avec l'oculus et la piscine qui se trouvent au centre. L'absence de point d'appui intermédiaire et l'aspect innovant des matériaux agissent comme autant de symboles indirects de la domination américaine. Le thème de l'Expo de Bruxelles est la puissance de l'Atome : c'est là l'occasion d'offrir une vision pacifique de cette énergie et les États-Unis s'attachent à afficher un aspect humain contrastant avec l'image militaire désastreuse renvoyée par leurs actions lors de la Seconde Guerre mondiale, en particulier leur utilisation de la bombe atomique au Japon³¹. Ils utilisent également leur *soft power*³² en mettant l'accent sur leur culture et leur *way of life*, une volonté clairement traduite dans les propos – toutefois nettement partiels – de ce critique américain : « Ce géant [le pavillon] est un être humain chaleureux, qui ne se vante pas constamment d'être plus grand, plus fort et plus riche que tout le monde. L'Amérique s'est montrée comme un pays essentiellement humain³³. »

30 Jack Masey et Conway Lloyd Morgan, *Cold War confrontations, op. cit.*, p. 118.

31 *Ibid.*, p. 122-123.

32 Ce concept utilisé en relations internationales a été forgé par Joseph Nye en 1990 dans l'ouvrage suivant : Joseph Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York, Basic Books, 1990.

33 *Ibid.*, p. 122 : « This giant [the pavilion] is a warm human, not being constantly boasting about being bigger and stronger and richer than everybody else. America has shown itself as an essentially humane country. »

Les concepteurs, qui misent sur le spatial pour l'architecture extérieure et intérieure, sont en prise directe avec l'actualité. Les programmes en cours mettant en œuvre des objectifs ambitieux et des moyens techniques complexes, il est difficile de compter entièrement sur leur succès. La possibilité d'un retard, voire d'un échec, les incite donc à s'appuyer sur des réussites existantes au moment de la conception ou tout du moins à conserver un certain recul par rapport aux éventuels succès. Les objectifs des États-Unis et de l'URSS sont de soutenir l'intérêt du public dans le spatial, renforcer l'intérêt et la fierté de leurs citoyens et montrer aux étrangers le triomphe de la puissance de la nation. On le voit aussi avec les politiques de la NASA : il s'agit de faire adhérer les citoyens américains aux programmes et de justifier les efforts financiers³⁴.

L'équilibre entre le risque de miser sur des événements dont le succès est hypothétique et la volonté de devancer l'adversaire est difficile à trouver. Pour les Américains, Expo '67 coïncide avec une période noire pour leurs missions. Elle ouvre en effet ses portes en avril 1967, quelques mois à peine après la tragédie d'Apollo I et le décès des trois membres de l'équipage dans l'incendie de la capsule lors de manœuvres au sol. Pendant toute la durée de la manifestation et même au-delà, la NASA suspend ses programmes, jusqu'en novembre 1967 pour les essais et octobre 1968 pour les missions avec équipage. Pourtant, l'exposition spatiale est le premier élément scénographique proposé dans le pavillon, les visiteurs étant invités à emprunter le plus grand escalator du monde pour y accéder³⁵. À l'instar de Bruxelles 1958, des œuvres d'art, éléments du *soft power* américain, sont présentées, mais ce sont les reliques spatiales qui sont au centre de l'intérêt³⁶. Le pavillon abrite notamment des objets spatiaux, un satellite (Mariner I), des composantes des capsules spatiales Mercury et Gemini et surtout le « Lunar Exhibit », un paysage lunaire reconstitué sur lequel repose un module d'alunissage Apollo et des combinaisons. S'il était certainement trop tard pour changer la scénographie en réponse au désastre d'Apollo I, cette exposition est également un moyen de recentrer l'attention sur l'avenir et des perspectives plus positives, notamment l'alunissage souhaité par Kennedy (fig. 6).

34 Marie Beauvalet, *Entre science et fiction*, op. cit.

35 Robert Fulford, *Portrait de l'exposition*, Toronto, McClelland and Stewart, 1968, p. 60.

36 « The United States Pavilion », *The Japan Architect*, n° 133, août 1967, p. 42.

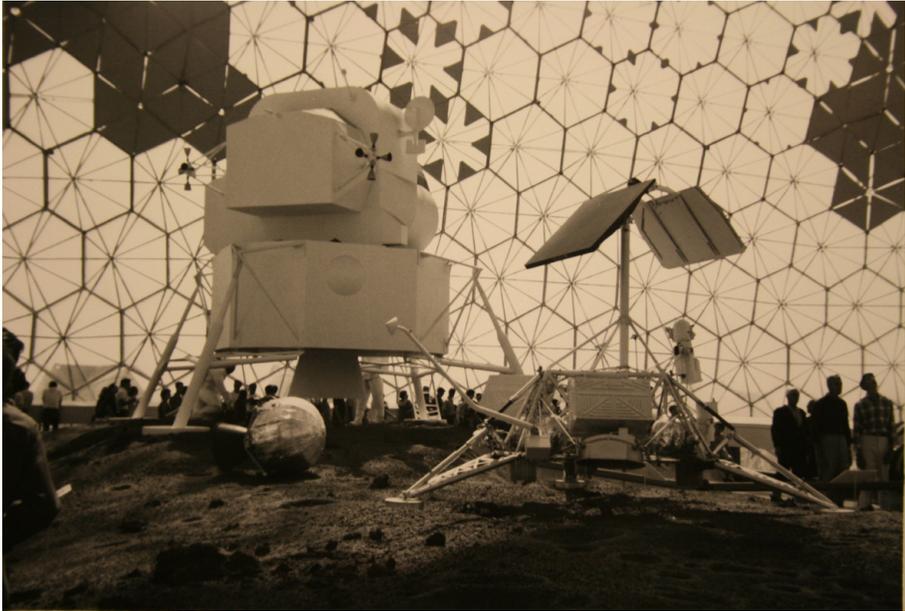


Fig. 6. Intérieur du pavillon américain à Montréal 1967, exposition « Destination Moon » [Expo '67, Montréal, 1967, Gary Todd @Flickr]

Parallèlement, dans le pavillon soviétique largement vitré, la capsule Vostok I, d'autres satellites et des prototypes spatiaux sont exposés dans une « galerie spatiale ». Les Soviétiques proposent également une expérience « extra-terrestre », avec une « salle lunaire » et un planétarium de 70 places où les spectateurs assistent à la simulation d'un vol interplanétaire³⁷, une expérience proche, à une plus petite échelle, des « attractions » américaines similaires présentées à l'Exposition universelle de Seattle en 1962 (le *Spacearium* Boeing et *An Adventure in Outer Space* dans le pavillon Ford) et à la Foire internationale de New York 1964 (le *Moon Dome* du Travel and Transportation Pavilion).

À Osaka en 1970, le pavillon américain en lui-même repose sur des technologies spatiales (matériaux composites, mylar), mais l'exposition interne pensée par Chermayeff, Geismar, deHarak Associates n'a été finalisée que tardivement. En effet, les concepteurs se trouvent face à la perspective particulièrement tentante de capitaliser sur la mission Apollo XI devant alunir en 1969, mais en encourageant le risque d'un échec; tout miser sur cette mission apparaît comme

37 Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, *Rapport général sur l'Exposition universelle de 1967*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1969.

trop risqué au vu des leçons de Montréal et le spatial n'est donc qu'une des sept composantes de l'exposition. Ce n'est qu'après la réussite de la mission que cette partie de l'exposition est agrandie pour proposer de nombreux artefacts, entre autres une réplique grandeur nature du site d'atterrissage d'Apollo XI³⁸, un module lunaire, des combinaisons d'astronautes, trois capsules ayant volé (Apollo VIII, Gemini XII, Freedom V), un moteur de la fusée lunaire Saturn V, un Lunar Orbiter, des objets appartenant aux astronautes, des échantillons de nourriture spatiale et surtout un véritable morceau de régolithe³⁹. En fin de compte, les deux paris sont réussis : Apollo XI est un succès et le pavillon aussi.

Dans le pavillon soviétique, rouge et blanc et dominé par une haute flèche, dix films sont simultanément projetés sur un vaste écran (la plupart concernant la vie de Lénine) et du matériel spatial est installé au cœur du pavillon, notamment les répliques de la capsule Vostok de Youri Gagarine, premier homme dans l'Espace, et des capsules Soyouz IV et V amarrées entre elles, simulant ainsi le premier transfert d'un équipage en orbite. Cette fois-ci, l'URSS n'a pas d'élément susceptible de susciter le même enthousiasme que les produits d'Apollo XI.

L'apparente « victoire » américaine n'est pourtant pas absolue. En effet, la relative discrétion du pavillon en regard de la réussite des programmes spatiaux est perçue par certains critiques américains comme un aveu de faiblesse face à l'imposant pavillon soviétique⁴⁰. On lit notamment dans certains articles de presse que beaucoup de visiteurs américains voient le pavillon soviétique comme une victoire psychologique en raison de la hauteur de sa structure, même si l'exposition américaine, avec ses reliques lunaires, présente davantage d'intérêt⁴¹. Pour le public japonais en revanche, le succès américain est considérable : le pavillon est le plus visité de l'Expo (devant l'URSS et le Japon), les horaires d'ouverture sont étendus et les délais d'attente pour y entrer sont de

38 Ce dernier est orienté dans le sens de la visite comme les vues télévisées, pour que les visiteurs aient une expérience similaire : Teasel Muir-Harmony, « The Limits of U.S. Science Diplomacy », *Pacific Historical Review*, art. cité, p. 608.

39 John Uri, « 50 Years Ago: Moon Sample Rocks Osaka Expo '70 », *NASA Online*, 16 mars 2020, <https://www.nasa.gov/history/50-years-ago-moon-sample-rocks-osaka-expo-70/>. [consulté le 10 août 2023].

40 Anthony Swift, « The Soviet Union at the 20th-Century World's Fairs », *World History Connected (University of Illinois)*, vol. 13, n° 3, octobre 2016, https://worldhistoryconnected.press.uillinois.edu/13.3/forum_01_swift.html [consulté le 10 mars 2024]; « Expo '70 is Proved Successful », *Reading Eagle*, 26 juillet 1970, p. 7; Don Shannon, « Japan's Expo 70: Critics Didn't Like It, People Did », *The Tuscaloosa News*, 20 août 1970, p. 19.

41 Jack Masey et Conway Lloyd Morgan, *Cold War confrontations, op. cit.*, p. 390.

2 à 6 heures durant toute la durée de la manifestation⁴². L'aspect « banal » de la pierre lunaire amène toutefois de nombreux visiteurs à s'interroger sur l'intérêt des programmes spatiaux⁴³.

Si la confrontation autour du spatial s'axe surtout autour de ses deux acteurs, les États-Unis et l'URSS, la pertinence des programmes est questionnée par et dans d'autres nations. La réflexion autour du bien-fondé des missions est d'ailleurs présente avant Expo '70 au Japon, comme le montre le projet de l'artiste japonais Horikawa Michio. Dans *Mail Art by Sending Stones*, au moment même de l'alunissage d'Apollo XI (juillet 1969) qu'il suit à la radio, Michio ramasse avec ses élèves des pierres terrestres de la même manière qu'Armstrong et Aldrin le font sur la Lune. *Mail Art by Sending Stones* est un élément de réflexion sur la place de l'Homme dans l'univers : les pierres collectées sont envoyées par la poste à des artistes, des critiques et des politiciens⁴⁴. En décembre 1969, Michio en expédie une au président Nixon, s'appuyant sur le symbolisme de la lapidation pour critiquer l'attention au spatial plus qu'à la Terre et l'intervention au Vietnam⁴⁵.

L'opposition américano-soviétique autour du spatial lors des Expositions universelles permet d'envisager une histoire matérielle de la guerre froide, tant par l'architecture des pavillons que par les objets exposés. Dès 1945, les points de rupture entre les États-Unis et l'Union soviétique sont nombreux aussi bien d'un point de vue politique, avec la contestation de l'ancien ordre et le chaos né de la guerre, que militaire, avec la mise au point d'une nouvelle arme, la bombe atomique. En février 1946, George Kennan, analyste réputé de la politique soviétique, rédige un rapport dans lequel il recommande de mettre un terme à la politique d'entente avec l'URSS en raison de l'agressivité de cette dernière. De leur côté, les Soviétiques sont également très méfiants vis-à-vis des Américains : en septembre de la même année, Nikolai Novikov, ambassadeur à Washington, estime que les États-Unis préparent une nouvelle offensive contre

42 Teasel Muir-Harmony, « The Limits of U.S. Science Diplomacy », *Pacific Historical Review*, art. cité, p. 610-611.

43 *Ibid.*

44 Reiko Tomii, *Radicalism in the wilderness: international contemporaneity and 1960s art in Japan*, Cambridge, MIT Press, 2016, p. 125.

45 Teasel Muir-Harmony, « The Limits of U.S. Science Diplomacy », *Pacific Historical Review*, art. cité, p. 615-616.

l'URSS⁴⁶. À la suite du blocus de Berlin (24 juin 1948-12 mai 1949), des visions apocalyptiques de l'URSS sont présentées par le camp occidental : on la décrit animée par une foi fanatique et cherchant à imposer sa domination sur le reste du monde. Si les responsabilités sont d'abord imputées à l'URSS, présentée comme expansionniste, dans les années 1960-1970, le point de vue inverse est adopté et il apparaît aujourd'hui que la diplomatie de chacun des camps a été perçue par l'autre comme offensive et agressive⁴⁷. La course à l'Espace cristallise la bipolarisation du monde et le risque d'un affrontement nucléaire entre les deux Grands. Les expositions universelles et les pavillons sont pour eux l'occasion de se toiser et ils apparaissent comme une métaphore de la guerre froide. Le public peut, sans avoir l'impression de prendre parti, comparer les deux nations dans un cadre les mettant côte à côte, au cœur d'une représentation de la scène internationale à petite échelle. Face aux enjeux militaires, le spatial civil est une partie particulièrement visible de la rivalité⁴⁸.

La Détente entraîne une redéfinition de la compétition entre les deux pays. De plus, la crise économique des années 1970 ralentit les exploits spatiaux; certains programmes, dont Apollo, sont abandonnés en raison de leur coût rédhibitoire. Même si la conquête spatiale se poursuit avec le développement d'autres programmes comme les stations spatiales (Skylab et Mir par exemple), les expositions universelles perdent de leur intérêt pour une confrontation directe.

46 Quelques mois plus tard, les États-Unis redoutant que les difficultés économiques des anciens Alliés ne profitent aux communistes, le président Truman annonce la mise en place du plan Marshall (5 juin 1947), une aide économique et militaire à l'Europe de l'Ouest. La réponse suit avec la doctrine Jdanov (22 septembre 1947) et la création d'une coopération économique avec les pays du bloc soviétique dans le cadre du Conseil d'assistance économique mutuelle (Comecon).

47 Justine Faure, « De la Grande Alliance à l'affrontement armé Est-Ouest (1944-1950) : origines de la guerre froide et débats historiographiques », *Histoire@Politique*, n° 3, 2007.

48 Irénée Régnauld et Arnaud Saint-Martin, *Une histoire de la conquête spatiale : des fusées nazies aux astrocapitalistes du New Space*, Paris, La Fabrique, 2024.

FAIRE ÉVÉNEMENT : BANLIEUES 89 ET LA « DÉMOCRATIE URBAINE »

AMANDINE ROMANET

Le soir du 5 décembre 1985, une effervescence inhabituelle s'empare du casino d'Enghien-les-Bains dans le Val-d'Oise. Le Premier ministre, Laurent Fabius, est attendu pour clôturer la première journée des Assises de Banlieues 89. La manifestation célèbre le deuxième anniversaire de cet ambitieux programme de rénovation des banlieues initié par les architectes Roland Castro et Michel Cantal-Dupart. Ils imaginent un événement de grande envergure : pendant trois jours, le casino abrite deux expositions et un congrès international sur le thème « De la démocratie urbaine ».

L'arrivée spectaculaire du Premier ministre en hélicoptère donne le ton à l'événement. Les médias, présents en nombre, couvrent chaque détail de sa visite dans la salle de la roulette du casino, transformée en galerie d'exposition pour l'occasion. Plus tôt dans la journée, les visiteurs ont pu assister aux premières tables rondes orchestrées par l'architecte et critique François Chaslin sur l'imposante scène du théâtre du casino. Durant ces trois jours, une trentaine d'architectes, d'élus, de hauts fonctionnaires, d'historiens, de médecins et d'intellectuels se succèdent autour d'une table ovale couverte de feutrine rouge. À ces invités conviés à s'exprimer à la tribune, se joignent les voix de certains des spectateurs, des professionnels de l'aménagement et des citoyens venus assister en curieux aux débats. Des visites guidées et des excursions en banlieue parisienne viennent enrichir le programme, offrant un aperçu concret des territoires concernés par les projets. Les Assises se concluent le 7 décembre par une allocution de François Mitterrand sur la scène principale.

Intervenant dans le champ des dispositifs de la politique de la ville, cette manifestation est inédite. Jamais auparavant l'aménagement de la banlieue n'avait fait l'objet d'une manifestation aussi protéiforme réunissant de façon publique des personnalités de tous horizons, qui plus est sous l'égide du président de la République.

L'événement manifeste

Cet événement d'une nouveauté radicale offre un terrain privilégié pour explorer les dimensions idéologiques, politiques et spatiales du concept de « démocratie urbaine » mis en exergue par Banlieues 89 lors des Assises. S'agit-il simplement d'un mot d'ordre ou du creuset d'une approche visionnaire? Est-elle le reflet d'une pensée marginale ou l'émergence d'un nouveau paradigme pour les banlieues?

Durant les sept ans d'existence de Banlieues 89, ses acteurs ont fréquemment employé le concept de « démocratie urbaine », sans pourtant jamais en livrer une définition unifiée. Les travaux réflexifs et construits menés au nom de cette « démocratie urbaine » sont pourtant considérables et méritent une attention particulière.

Plutôt qu'une quête essentialiste qui s'attacherait à définir théoriquement ce concept, il s'agit ici de privilégier une approche pragmatique et microhistorique en s'intéressant à un événement qui fait de la « démocratie urbaine » son sujet central. Les Assises d'Enghien-les-Bains se révèlent en effet être un prisme précieux pour observer et comprendre l'application concrète du concept développé par Banlieues 89. Cette manifestation constitue un microcosme où s'incarnent les différentes modalités d'action de Banlieues 89 telles que les énumère la lettre de mission de novembre 1983, à savoir : promouvoir des initiatives exemplaires menées par les municipalités et conduire une réflexion sur le développement architectural et urbain des banlieues et de la périphérie parisienne.

L'idée de concevoir un événement d'une telle ampleur, aussi diversifié et reflétant les multiples facettes de Banlieues 89, trouve ses racines dans les premiers mois de la mission. En effet, lors de son lancement officiel par le gouvernement socialiste, ses responsables se heurtent à un déficit de budget. Confrontés à la difficulté de lancer des projets sans financement, ils doivent user de créativité pour rassembler des soutiens dans le but d'acquérir les fonds nécessaires ultérieurement. Afin d'atteindre leur objectif, ils placent l'aménagement des banlieues au cœur du débat public. Ils multiplient les événements, pratiquent une politique de présence télévisuelle et publient revues et articles dans la presse généraliste et spécialisée. Parmi les initiatives les plus créatives, on peut citer le survol de la région parisienne en hélicoptère avec François Mitterrand en juillet 1983, l'assemblée générale à la Mutualité en décembre de la même année, ou encore le festival d'art et de musique « Fêtes et Forts » dont ils organisent la première édition durant l'été 1984. Des expositions aux débats publics, une même logique est à l'œuvre : c'est en multipliant les lieux d'échanges sur la banlieue qu'il sera possible d'y agir.

À cet égard, la mission se présente comme une alternative novatrice aux dispositifs publics créés dans les années 1970 et 1980 pour répondre au déclin des banlieues¹. En adoptant une démarche plus holistique, Banlieues 89 s'oriente vers une refonte systémique. Les responsables de la mission proclament leur volonté de délaisser des méthodes jugées trop procédurales au profit d'une démarche moins rigide et plus transformative. En intégrant le débat au centre de ses activités, Banlieues 89 en fait un instrument essentiel de son action, visant à engager une prise de conscience collective sur les liens étroits entre architecture, urbanité et citoyenneté.

Avec leur symposium, leurs expositions et visites guidées, le discours présidentiel et l'armada de journalistes invités, on peut donc considérer que les Assises d'Enghien-les-Bains constituent l'acmé de la démarche impulsée par les deux architectes. Elles participent à l'objectivation de la mission et de son projet pour les banlieues. Au cœur de cet événement, les architectes et urbanistes jouent un rôle prééminent. Ils sont les producteurs légitimes du discours sur l'aménagement et la valorisation architecturale et urbaine des banlieues. Leur vision influence la définition des problèmes et des solutions potentielles. Toutefois, ce point de vue dominant est enrichi, parfois contredit par d'autres voix politiques, médiatiques et citoyennes. Ces contributions diverses interrogent, façonnent et complètent le discours de la mission. En cela, l'événement constitue le reflet d'un dialogue complexe et multidimensionnel, où se croisent des idées, des intérêts et des visions variés.

Les Assises d'Enghien-les-Bains émergent donc comme un observatoire privilégié pour saisir la mise en pratique et la portée du concept de « démocratie urbaine », tel qu'il a été développé et appliqué par Banlieues 89. Suivant une structure en trois actes, inspirée par la scénographie de la manifestation, l'article vise à définir ce concept, à expliciter ce qui se réalise en son nom et à analyser la manière dont il a été reçu par les milieux politiques et architecturaux de la période. Ces fragments scénographiques, une fois rassemblés, dessinent une cohérence et marquent ce qui apparaît comme une nouvelle typologie d'intervention.

Dans un premier temps, un passage par la salle de la roulette du casino, où se tient l'exposition « Grand Pari : un pari pour l'Europe », est essentiel. Cette exposition jette en effet les bases de ce qui se révélera dans le reste de l'événement, se posant comme un manifeste visuel du concept de « démocratie urbaine ».

1 Parmi ces dispositifs, on peut citer : la procédure Habitat et vie sociale (1977) et la Commission nationale pour le développement social des quartiers (1981).

Imaginaires démocratiques

L'exposition du Grand-Paris de Banlieues 89 s'organise en deux parties. La première présente une analyse de la banlieue parisienne, tandis que la seconde est consacrée aux projets.

Les visiteurs sont accueillis par une série d'imposants panneaux de format carré. Soutenus par une structure métallique, ils sont surélevés et implantés à courte distance les uns des autres de sorte à former un dédale immersif. Sur chaque panneau figure une cartographie de l'agglomération parisienne. Le graphisme est minimaliste : annotations et pochage noirs sur fond blanc (fig. 1).



Fig. 1. Carte des « Lieux Magiques » présentée aux Assises. [Banlieues 89, « Imaginer : Atlas de lecture du Grand-Paris », *Murs, Murs*, supplément au n° 14, avril 1986, p. XXVIII]

En l'absence de plan cadastral, il est impossible de se représenter les limites communales, diluées dans un vaste ensemble sans repères. Seules exceptions notables, les frontières de la capitale ressurgissent en négatif sur plusieurs planches. Les cartes exposées partagent une même échelle et un périmètre commun, en revanche chacune se concentre sur une donnée spécifique du territoire. Ces données varient, elles s'étendent des plus usuelles – comme le réseau de transport ou le relief – aux plus atypiques. La carte « toponymie » retranscrit les appellations poétiques de lieux dits, tandis que la carte des « points bleus » révèle les « lieux dépaysant par leur charme² ». La carte viaire est, elle aussi, revisitée, exposant les « tangentes », une série d'anneaux concentriques encerclant la capitale.

Cet atlas singulier de la région parisienne, en rupture avec les analyses territoriales conventionnelles, résulte d'une démarche exploratoire originale engagée dès 1983. Des équipes interdisciplinaires incluant des écrivains, des philosophes et des architectes sont conviées à arpenter la banlieue parisienne. Ensemble, elles explorent méthodiquement des portions de territoire d'un kilomètre sur un. Le quadrillage, présenté comme le symbole d'une approche démocratique, vise à une compréhension du territoire basée sur sa substance réelle plutôt que sur ses divisions administratives. Cette approche est explicitée par l'architecte et acteur de Banlieues 89 Laurent Charré dans un numéro spécial du mensuel *Murs, Murs*, paru plusieurs mois après les Assises d'Enghien. Selon lui, la méthode du quadrillage garantit l'égalité tout en assurant la maîtrise de l'ensemble et du détail³. En se détournant des principes de *zoning* et de centralité, cette méthode promeut une compréhension plus fine du territoire. Les représentations cartographiques sans fond de plan sont le reflet de cette vision où chaque lieu est envisagé de manière autonome, indépendamment de sa relation au centre.

Cette approche démocratique du territoire francilien se traduit avec acuité dans « la théorie des lieux magiques⁴ » développée par les acteurs de Banlieues 89 et présentée lors des Assises d'Enghien. Selon cette théorie, chaque portion de territoire délimitée par le quadrillage renfermerait au moins un lieu capable

2 Banlieues 89, « Imaginer : Atlas de lecture du Grand-Paris », *Murs, Murs*, supplément au n° 14, avril 1986, p. XVII.

3 Laurent Charré, « Retour de la méthode », *Murs, Murs*, supplément au n° 14, avril 1986, p. XV.

4 Archives nationales, 19980442/37, Roland Castro, Michel Cantal-Dupart, *Mission auprès du Premier ministre. « Banlieues 89 : un grand pari »*, rapport dactylographié, décembre 1985, p. 5.

de devenir une centralité nouvelle. Ces « lieux magiques » sont sélectionnés pour leur capacité à structurer leur environnement proche. Ils représentent des « points » plutôt que des « zones » et incluent aussi bien des monuments historiques que des sites industriels. Certains sont des sites sous-employés, comme les forts de l'ancien système de fortification militaire. D'autres sont des espaces altérés par le développement urbain, à l'exemple des entrelacs autoroutiers. Le casino d'Enghien-les-Bains, choisi pour les Assises, est justement l'un de ces « lieux magiques ». C'est sa façade qui figure au premier plan de l'affiche de l'événement : une esquisse crayonnée et ombrée disposée au-devant des silhouettes verticales d'un grand ensemble.

La méthode adoptée dans l'analyse territoriale du Grand-Paris marque ainsi une rupture avec les plans directeurs caractéristiques d'approches plus conventionnelles en matière d'aménagement urbain. Elle privilégie une exploration globale et sensible du territoire. Chaque « lieu magique » est appréhendé non comme un élément isolé, mais comme le fragment intégré d'un ensemble plus vaste. Cette démarche valorise la diversité et la richesse de chaque lieu, qu'il soit périphérique ou central, et contribue ainsi à une vision urbaine plus inclusive et démocratique.

Dans la seconde partie de l'exposition, les visiteurs découvrent les projets de Banlieues 89 pour l'agglomération parisienne. Ils sont illustrés au travers d'une quinzaine de dessins aquarellés disposés autour d'une imposante maquette colorée du territoire (fig. 2). Cette dernière est éclairée par deux néons ultraviolets suspendus, mettant en lumière les lieux ciblés pour les projets en fluorescent. La mise en scène peu commune offre une perspective différente sur la banlieue parisienne, encourageant une nouvelle manière d'apprécier ses potentialités. Elle défie les stéréotypes qui lui sont communément associés en la présentant comme un territoire des possibles. L'exposition du Grand-Paris de Banlieues 89 dépasse ainsi la simple présentation de projets architecturaux pour se muer en une déclaration d'intention, illustrant la manière dont la « démocratie urbaine » peut s'incarner dans le paysage urbain. La terminologie employée pour décrire les projets – « Déplier les banlieues », « prendre les tangentes », « place baroque », « dessine une mosaïque », « gommant l'entre-deux⁵ » – vise à stimuler l'imagination et à mettre l'accent sur les ressentis et les récits. Cette approche, qui lie la description de l'espace à son aménagement, favorise une lecture plus intuitive de la ville, en phase avec le langage commun et les

5 Banlieues 89, « Imaginer : le Grand-Paris illustré », *Murs, Murs*, supplément au n° 14, avril 1986, p. XXIII-XXXII.

perceptions quotidiennes. En renouvelant le vocabulaire du projet, la mission place l'expérience vécue au premier plan.



Fig. 2. Laurent Fabius face à la maquette du Grand-Paris aux Assises d'Enghien-les-Bains, avec à sa gauche Roland Castro et à sa droite Michel Cantal-Dupart. [Archives nationales, 19860709/11, Service photographique (cabinet du Premier ministre), archives photographiques, 1985]

Bien accueillie dans la presse nationale, l'exposition fait toutefois l'objet d'appréciations négatives. Michel Giraud, président du conseil régional d'Île-de-France, manifeste son désaccord en choisissant de ne pas participer aux Assises. Il pointe du doigt un manque de collaboration et critique la superficialité de l'approche, arguant que les projets ne tiennent pas compte des réalités financières et des besoins réels des habitants. Ses objections sont exprimées dans une lettre ouverte republiée dans le *Bulletin d'information du Conseil régional d'Île-de-France*. Il y suggère que des dessins, aussi esthétiques soient-ils, ne suffisent pas à améliorer la vie des banlieusards et va jusqu'à décrire le projet comme une manœuvre médiatique masquant l'absence de politique concrète⁶.

Ces critiques à l'égard du « Grand Pari » de Banlieues 89 restent néanmoins marginales. L'exposition poursuit ensuite son parcours en étant présentée au Centre de création industrielle du Centre Pompidou et à l'Institut français d'architecture, marquant ainsi son empreinte significative dans les milieux architecturaux et culturels. Il est également intéressant de noter que Michel Giraud s'engagera finalement sur le projet quelques années après la tenue des Assises.

Poursuivant notre immersion, nous quittons l'illustration conceptuelle de la « démocratie urbaine » présentée dans l'exposition « Grand Pari : un pari pour

6 Michel Giraud, « Réaction contre Banlieues 89 », *Bulletin d'information du Conseil Régional d'Île-de-France*, janvier-février 1986.

l'Europe » pour nous diriger vers les couloirs des loges du casino d'Enghien-les-Bains, où sont présentés des projets menés dans les villes de banlieues en France. Une exposition qui met en lumière la manière dont le concept de « démocratie urbaine » s'incarne concrètement dans le processus de commande, de conception et de diffusion des projets Banlieues 89.

Le projet, le maire et l'architecte

Cette seconde exposition est en réalité une réplique fidèle d'une exposition inaugurée pour la première fois en 1984. Initialement présentée dans la cour du ministère de l'Urbanisme et du Logement, elle met en scène une centaine de projets résultant d'un appel national lancé par Banlieues 89 aux maires et aux architectes en décembre 1983. Parmi les travaux présentés, on peut citer celui de Ciriani à Alfortville, dans le Val-de-Marne qui se distingue par son complexe multifonctionnel intégrant logements, bureaux et infrastructures de communication. À Épinal dans les Vosges, Hennin et Normier proposent de transformer la ZUP en un espace culturel connecté au centre-ville par un escalier mécanique et une passerelle sur la Moselle. À Champlan dans l'Essonne, Rousseau et Smit programment la reconversion d'une carrière en un espace de loisir. Enfin, à Écully, dans la banlieue de Lyon, le projet prévoit la métamorphose d'un parking en une place majestueuse, flanquée de tourelles et dominée par un beffroi.

L'exposition révèle une série de panneaux d'un peu plus d'un mètre de haut disposés verticalement et recouverts sur les trois quarts par une illustration format carré du projet (fig. 3). Ces représentations, réalisées avec l'assistance technique du groupe AID, sont présentées sous la forme de collages, le plus souvent abstraits, associant, documents architecturaux colorisés, dessins et photographies. Rompant avec les normes architecturales conventionnelles perçues comme élitistes et peu accessibles, Banlieues 89 choisit une voie créative et imaginative. La mission adopte une stratégie qui rend les projets attrayants et facilement accessibles pour un public plus large. Les images, accompagnées de courts descriptifs du projet, facilitent leur appréhension par tous. Elles permettent aux visiteurs d'y projeter leurs propres aspirations tout en évitant les controverses habituelles sur l'esthétique ou l'intégration urbaine.



Fig. 3. Trois planches de projets Banlieues 89. [Banlieues 89, « 73 projets pour faire la ville », *H*, revue de l'habitat social, n° 95, octobre 1984, p. 17, 9 et 41]

À l'occasion de sa première présentation en 1984, cette approche est largement saluée par les auteurs de la presse généraliste. Frédérique de Gravelaine loue l'exposition pour son « discours clair à la portée du grand public⁷ », tandis que *Libération* souligne le changement radical par rapport au « pensum des expos d'archi⁸ ». Michèle Champenois dans *Le Monde*, reconnaît que les panneaux représentent un tournant vers une vision plus grand public⁹. La presse locale relaye cet engouement. Du côté des architectes, la réception est plus nuancée. Le collectif Ateliers Publics exprime ses réserves sur Banlieues 89, arguant qu'il s'agit là d'une initiative « tapageuse¹⁰ ». Ces mêmes architectes, dans une critique parue dans la revue de l'École d'architecture de Nantes, pointent du doigt une simplification excessive des projets et une certaine naïveté des représentations. Ils décrivent cette tendance comme une « régression étonnante » et un indicateur de la « crise des architectes¹¹ ».

En dépit des réserves de certains professionnels, l'exposition attire un large public. Elle est ensuite reproduite et exposée à plusieurs reprises. Parmi les initiatives significatives, on peut relever le lancement en janvier 1985 d'une exposition itinérante, présentant les projets de Banlieues 89 dans les localités

7 Frédérique de Gravelaine, « Banlieues 89 : déjà une histoire », *Urbanisme*, n° 205, janvier 1985, p. 65.
 8 « La banlieue retire ses points noirs », *Libération*, 2 mars 1984.
 9 Michèle Champenois, « Sous les pavés, la banlieue », *Le Monde*, 1^{er} mars 1984.
 10 Collectif Ateliers publics, « Répondre aux interrogations des communes », *Urbanisme*, n° 202, juillet 1984, p. 81.
 11 Jean Harari, David Mangin, « Le fantôme du paradis », *Col(é)onnes*, n° 6-7, juin 1984, p. 24.

concernées. Pour l'occasion, cinq semi-remorques sont transformés en salles d'exposition (fig. 4). Ainsi affrétés, ils entament leur voyage le 4 janvier. Cette tournée en région permet de présenter les projets dans plus de trente villes. À chaque étape des débats publics sont organisés, favorisant ainsi un dialogue autour des projets. À titre d'exemple, à Lutterbach, en Alsace, la mission organise une table ronde sur le thème « banlieues et architecture », tandis qu'à Grenoble, Roland Castro fait sensation avec une intervention à l'École d'architecture¹². La tournée se conclut à Rungis le 19 février 1985, avec la présence de vingt maires de l'Essonne et du Val-de-Marne. C'est cette même exposition qui se retrouve finalement reproduite dans les couloirs du casino d'Enghien-les-Bains en décembre 1985.

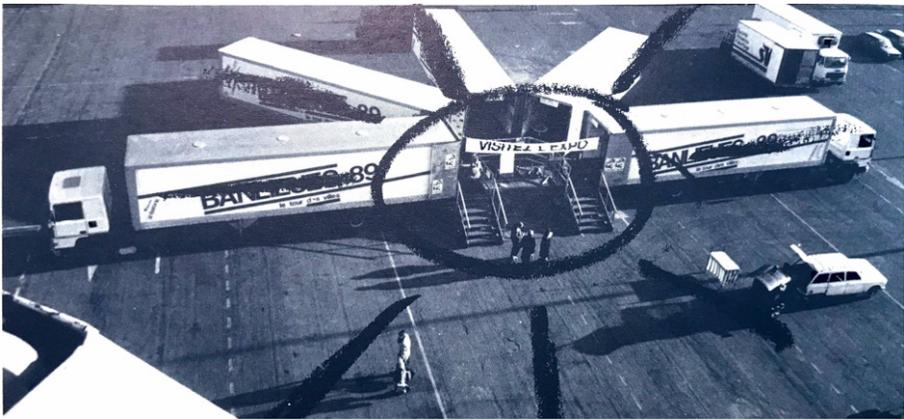


Fig. 4. Camions du « Tour de France des banlieues ». [Banlieues 89, *Banlieues 89 se construit*, n° 95, mars 1985, p. 18]

Au-delà de sa portée informative, cette exposition marque une étape cruciale dans la quête de légitimité de Banlieues 89. En rompant avec la réserve coutumière des administrations, la mission adopte une démarche proactive et visible. Les expositions et les débats sont autant d'outils pour canaliser l'enthousiasme local et donner vie à l'idée qu'un projet est possible. L'approche de Banlieues 89, fondée sur une variété de techniques de communication et de représentation, établit un processus interactif de reconnaissance et d'échange. Cette démarche, plus qu'une tendance, s'impose comme une nouvelle compétence, illustrant la capacité de Banlieues 89 à transformer la visibilité en un

¹² CRDALN, 1247, Christian Bachmann, Maryse Emery, Rainier Hodde, Marion Segaud, *Étude de quelques aspects de l'action de Banlieues 89*, MAIL/IPRAUS, ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, Plan Urbain, rapport ronéotypé, mai 1986.

système efficace. L'exposition est fonctionnelle et joue un rôle essentiel dans le dispositif d'intervention.

Comme le souligne Roland Castro lors des Assises, cette nouvelle forme d'intervention place le maire à une place centrale, en « partenaire institutionnel de la démocratie¹³ ». En reconnaissant l'importance cruciale des élus locaux dans le processus de transformation urbaine, Banlieues 89 marque une rupture avec les pratiques antérieures. Les maires ne se contentent plus de se conformer à des procédures républicaines codifiées : ils jouent désormais le rôle de chefs d'orchestre dans la mise en œuvre de projets ambitieux pour leurs communes. Ce changement de paradigme positionne les élus en médiateurs entre les aspirations citoyennes et la concrétisation des projets urbains. Pour les acteurs de la mission, il s'agit de se concentrer sur la figure de l' élu dont les récentes lois de décentralisation ont renforcé le champ de compétences. Ils privilégient ainsi une approche intermédiaire, entre la gestion traditionnelle par l'administration centrale et les méthodes axées sur la participation directe des habitants. Ce faisant, Banlieues 89 applique pleinement le postulat démocratique à la conception urbaine.

Lors des Assises, les interventions des maires illustrent l'effet concret de Banlieues 89 à l'échelle locale. Certaines figures politiques expriment leur soutien, reconnaissant les contributions positives de la mission. François Geindre, maire d'Hérouville-Saint-Clair dans le Calvados et président de la Commission nationale pour le développement social des quartiers, note ainsi l'influence culturelle de Banlieues 89 à travers la France et au-delà¹⁴. Toutefois, la mission fait face à des critiques concernant la participation citoyenne dans ces projets. Plusieurs professionnels de l'aménagement présents dans l'assistance expriment leurs préoccupations face à ce qui est perçu comme une démocratie à deux vitesses, où l'implication des citoyens demeure le plus souvent superficielle. En outre, ils remarquent l'absence de débats sur les processus de consultation publique et sur les enjeux de la participation des habitants¹⁵. Roland Castro fait fi de ces critiques. Pour l'architecte, bien que la démocratie soit essentielle, la conception architecturale doit rester l'apanage des experts¹⁶. Cette approche est tempérée par Jean-Paul Dollé, philosophe et acteur de Banlieues 89, qui note le dilemme

13 Banlieues 89, *De la démocratie urbaine : Premières Assises d'Enghien*. 5, 6, 7 décembre 1985, Paris, AICU, 1986, p. 157.

14 *Ibid.*, p. 164.

15 *Ibid.*, p. 158-159.

16 *Ibid.*, p. 157.

entre l'« impératif catégorique de l'exigence de la démocratie et le droit pour les artistes, pour les architectes de faire beau, de faire du beau dans la ville¹⁷ ».

Après avoir exploré la manière dont le concept de « démocratie urbaine » s'exprimait dans cette seconde exposition et à travers l'importance donnée à la figure du maire, nous nous dirigeons vers l'ultime étape de notre parcours au sein des Assises d'Enghien-les-Bains. Celle-ci nous plonge au cœur des débats qui ont eu lieu dans le théâtre du casino. Les échanges qui y ont lieu révèlent les aspirations, les tensions et les réalités concrètes de la mise en œuvre de la « démocratie urbaine » de Banlieues 89.

Du démocrate au « despote »

L'invitation à l'événement, datée du 8 novembre 1985¹⁸, décrit la volonté d'en faire un forum de travail axé sur les projets, visant à mettre en lumière les difficultés et les espoirs suscités par les initiatives de la mission. Les débats qui s'y déroulent couvrent un large éventail de thématiques, allant des considérations idéologiques aux aspects réglementaires. Les sessions sont caractérisées par des intitulés évocateurs tels que « Construire la ville est un acte de création culturelle », « La réhabilitation, étape de l'urbanisation, créatrice d'urbanité », ou encore « Fabriquer l'urbain ». Ces débats accueillent une grande diversité d'intervenants. Ils illustrent la volonté de Banlieues 89 d'intégrer une multitude de perspectives et de favoriser une approche plus démocratique et intégrative de l'urbanisme.

Malgré la diversité des sujets abordés, une thématique prédominante émerge : la critique des pratiques corporatistes. Les acteurs de la mission affichent leur détermination à privilégier une démarche ouverte et démocratique à un cloisonnement corporatif. Cette critique cible en premier lieu les professionnels de l'aménagement – aménageurs, programmeurs, urbanistes, économistes, architectes – accusés d'œuvrer de façon autarcique, sans véritables interactions. D'après les architectes de la mission, instaurer une nouvelle approche de l'aménagement en banlieue implique une transformation culturelle profonde qui porte également sur les structures de décisions.

Bien que les architectes aient invité huit hauts fonctionnaires à la tribune, désignés comme les « amis de Banlieues 89 » par Michel Cantal-Dupart, les organisateurs n'hésitent pas à critiquer le corporatisme des services de l'État.

¹⁷ *Ibid.*, p. 156.

¹⁸ Archives nationales, 19950525/9, *Assises Banlieues 89*, 8 novembre 1985.

Selon eux, les fonctionnaires auraient tendance à privilégier les intérêts de leurs propres structures, nuisant ainsi à l'esprit de coopération et au processus démocratique que le projet cherche à instaurer¹⁹.

Banlieues 89, dans son opposition aux pratiques corporatistes adopte une approche favorisant la libre parole, comme le suggère le choix du terme « Assises » et non « congrès » ou « colloque ». Dans les premiers comptes-rendus de préparation, la manifestation apparaît d'abord sous l'appellation « d'États généraux de la banlieue²⁰ », une expression qui renvoie à 1789, symbole historique d'un moment de prise de parole collective. La référence figure jusque dans le titre de la mission, incarnant les valeurs de liberté et de démocratie de la Révolution française. Ce choix symbolique souligne l'engagement de Banlieues 89 en faveur de l'exploration de nouvelles techniques de médiation entre des partenaires auparavant isolés, promouvant un dialogue démocratique et une synergie entre les milieux professionnels et politiques. Cette approche est largement soutenue par les maires, parmi lesquels Roland Nungesser, maire de Nogent-sur-Marne. Dans un article de la revue *H* datant de 1984, il affirme « Banlieues 89 donne une impulsion, bouscule les administrations souvent sclérosées et oblige à accélérer les procédures²¹ ».

Lors des Assises, les échanges entre les architectes, les maires et les représentants des ministères révèlent les difficultés rencontrées par la mission dans sa démarche antibureaucratique. Jacques Floch, maire de Rezé dans la banlieue de Nantes, pointe par exemple du doigt la complexité bureaucratique et financière qui accompagne la mise en œuvre des projets de Banlieues 89, une fois approuvés par la mission²².

En outre, la démarche de remise en question des corporatismes provoque des réactions mitigées au sein des milieux professionnels et politiques. Si certains y voient une initiative progressiste, d'autres au contraire y perçoivent des tendances libertariennes. L'appréciation critique la plus marquante émane d'Henri Emmanuelli, secrétaire d'État au Budget. S'il reconnaît la souplesse nécessaire dont doit bénéficier la mission pour encourager l'innovation et l'expérimentation, il exprime toutefois des réserves sur la façon dont Banlieues 89 contourne les

19 Banlieues 89, *De la démocratie urbaine : Premières Assises d'Enghien*. 5, 6, 7 décembre 1985, *op. cit.*, p. 68.

20 Archives nationales, 19950525/12, *États Généraux de la Banlieue*, note de travail, 1985.

21 Roland Nungesser, *H*, revue de l'habitat social, n° 100, octobre 1984, p. 15.

22 Banlieues 89, *De la démocratie urbaine : Premières Assises d'Enghien*. 5, 6, 7 décembre 1985, *op. cit.*, p. 34.

procédures administratives. Emmanuelli pointe les défis que cette approche non conventionnelle pose aux administrations, en particulier en ce qui concerne la gestion des fonds publics et le respect des normes. Il rappelle l'importance des administrations dans le maintien de l'égalité et de l'état de droit, des piliers essentiels en démocratie, tout en mettant en garde contre les risques d'une trop grande flexibilité et autonomie dans les méthodes de travail de Banlieues 89. Enfin, le secrétaire d'État insiste sur le fait que l'innovation doit être tempérée par un alignement sur les politiques étatiques et le respect des règles établies.

La défiance de certains hauts fonctionnaires à l'égard de Banlieues 89 est exacerbée par la forte personnification de la mission, souvent associée à son principal acteur et désignée dans les ministères et les médias comme « la mission Castro ». L'architecte est perçu comme un individu ambitieux, cherchant à accéder à un poste au gouvernement grâce à la mission. Roland Castro lui-même accrédié cette idée en affirmant : « Il y a une fascination du despote chez n'importe quel architecte²³. » On lui reconnaît néanmoins sa pugnacité. Comme le souligne Henri Emmanuelli : « Roland Castro, avec sa verve, maintenant qu'il a écrit le premier brouillon de sa vie jusqu'à la quarantaine, fait des travaux pratiques pour de vrai ! Et ne se laisse pas facilement arrêter²⁴. » Les acteurs de Banlieues 89 sont également critiqués pour leur proximité avec le chef de l'État. Les manifestations symboliques d'encouragement prodiguées par François Mitterrand contribuent à pérenniser la mission en même temps qu'elles participent à sa marginalisation au sein de l'administration centrale. Les Assises se concluent symboliquement par un discours du président, prononcé en clôture de débats qui ont révélé tant la portée que les défis inhérents à l'approche de la « démocratie urbaine » élaborée par Banlieues 89 (fig. 5).

23 *Ibid.*, p. 157.

24 *Ibid.*, p. 69.

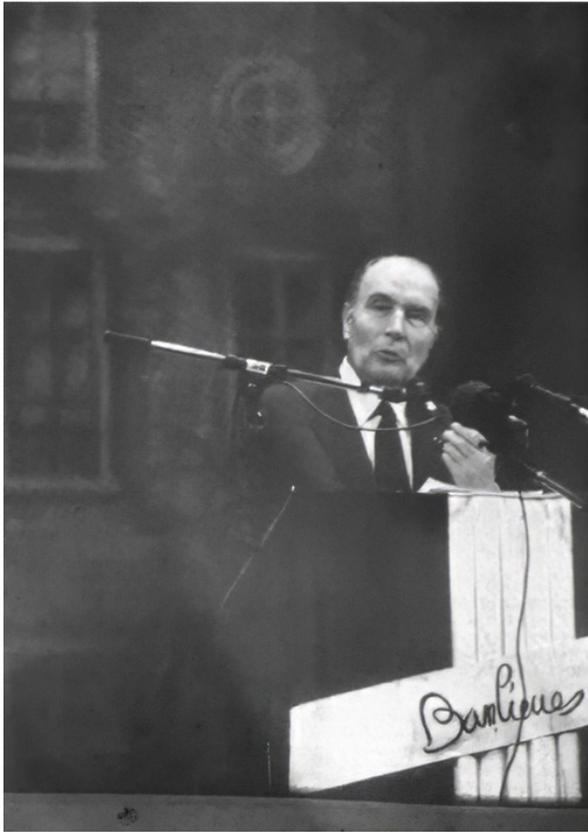


Fig. 5. Photographie prise lors du discours de François Mitterrand aux Assises. [Banlieues 89, *De la démocratie urbaine : Premières Assises d'Enghien*, 5, 6, 7 décembre 1985, Paris, AICU, 1986, p. 174]

Vers une démocratie urbaine ?

L'analyse des Assises de Banlieues 89, structurée en trois actes, dévoile une conception de la « démocratie urbaine » qui transcende les frontières des définitions idéologiques pour révéler ses applications concrètes et les raisons de son émergence comme enjeu central dans le discours de la mission.

Initialement conçues comme un événement médiatique d'envergure pour initier une nouvelle politique d'intervention en banlieue, ces Assises ont en réalité révélé l'orientation résolument antitechnocratique de la mission, la forte personnalisation de son approche et son ancrage dans le milieu libéral de l'architecture. En soulignant ses typicités elles ont mis en exergue, sinon renforcé, la position satellitaire de la mission dans le champ des politiques

urbaines. Toutefois, elles ont également révélé l'importance de la pluralité des voix et des perspectives dans le débat sur l'aménagement des banlieues.

Les Assises ont été le théâtre de la construction d'un espace public de discussion, où des architectes, des urbanistes, des élus et des citoyens ont pu débattre des principes et des formes de l'intervention publique sur la banlieue. Bien que marquée par la controverse, cette scène de débat a illustré la capacité de Banlieues 89 à engager des conversations significatives sur l'aménagement architectural et urbain des banlieues, contribuant ainsi à une réflexion plus profonde sur ces territoires. En s'appuyant sur l'événement pour diffuser et mettre en débat son concept de « démocratie urbaine », la mission a joué un rôle crucial dans le renouvellement de la pensée et de la pratique urbanistiques.

LA TOUR EIFFEL EXPOSÉE UN ALIBI PATRIMONIAL POUR UNE STRATÉGIE COMMERCIALE ET ÉVÉNEMENTIELLE

NATHALIE SIMONNOT

Monument incontournable du tourisme parisien depuis son édification en 1889, la tour Eiffel représente bien plus que le symbole d'une ville. Image de la France, de son rayonnement dans le domaine des arts, de la culture et de la technique, objet singulier maintes fois reproduit avec des variations en d'autres lieux sous d'autres formes, le monument le plus emblématique de Paris est à l'origine d'une production inimaginable d'artefacts en tous genres. Une déambulation dans les rues de Paris, mais aussi de province, année après année, est à l'origine d'une prise de conscience : la tour Eiffel, en dehors de son modèle original, a envahi notre espace quotidien. Si les porte-clefs et autres bibelots touristiques sont bien identifiés – au mieux avec un regard indifférent, au pire méprisant – plus discrète et originale est la présence de la tour Eiffel dans les vitrines des magasins. Représentée sous différentes formes, son image est devenue, au-delà d'un simple décor, un élément de langage ou, si l'on veut aller plus loin, la garantie d'une plus-value esthétique et culturelle de la vitrine.

Seront ainsi abordées successivement les raisons de la fortune critique de la tour Eiffel en tant que modèle d'inspiration pour de nombreuses créations artistiques et industrielles depuis son origine, puis son rôle dans la composition de la vitrine, enfin les multiples déclinaisons dont elle fait l'objet dans des représentations sous forme d'images, de maquettes ou de sculptures, témoignant de l'inventivité exceptionnelle des créateurs de vitrines.

Une image iconique, support de multiples représentations

Architecture et produits dérivés

Cet intérêt pour des édifices hors du commun, qui trouvent dans leur exploitation à des fins commerciales une nouvelle forme de réception, avait conduit en 2018 à s'intéresser aux déclinaisons des images de monuments sur les supports les plus variés dans une réunion de contributions d'historiens sur le thème des

architectures du quotidien¹. Il s'agissait de montrer en quoi les objets de notre environnement immédiat – que ce soient des billets de banque, des timbres, des papiers peints, des étiquettes, des produits alimentaires ou des bibelots – ont pu devenir le réceptacle d'une nouvelle forme de célébration de l'architecture, dans une approche éloignée des représentations traditionnelles avec lesquelles les historiens ont l'habitude de travailler, c'est-à-dire les représentations savantes (photographies, dessins, plans ou maquettes d'édifices). L'intérêt porté à ces sources iconographiques à la fois ordinaires et atypiques a permis d'ouvrir un champ de recherche nouveau dans le domaine des représentations de l'architecture. Elles ont mis en évidence l'extraordinaire prolifération des formes et des images de l'architecture sur les objets les plus banals et que nous ne voyons plus tant ils nous sont familiers. En étant détournées à des fins commerciales, ces représentations basculent alors dans le domaine de l'ordinaire, celui auquel Georges Pérec accordait tant d'importance lorsqu'il soulignait la difficulté de s'interroger sur les environnements familiers : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?² ». Cet infra-ordinaire « ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information³ ». S'intéresser à ces représentations, c'est investir le champ des réceptions de l'architecture à une échelle globale, tant du point de vue de leur existence matérielle que des usages qu'ils permettent et des publics qui les observent.

Ce premier travail a conduit ensuite à s'intéresser aux représentations de l'architecture dans les vitrines des magasins, et notamment aux images de monuments⁴. Les représentations de la ville dans les vitrines permettent d'y faire figurer des éléments de contexte urbain local, souvent aux abords du monument lui-même, mais aussi parfois dans des lieux plus éloignés, voire complètement hors contexte. Partant de ce constat, et de l'observation des nombreuses tours

1 Éric Monin, Nathalie Simonnot (dir.), *L'architecture au quotidien : regards sur des représentations ordinaires*, *Profils, revue de l'Association des historiens de l'architecture (AHA)*, n° 1, 2018.

2 Georges Pérec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

3 *Ibid.*

4 Nathalie Simonnot, « Le patrimoine urbain dans les vitrines des grands magasins », dans Marie-Thérèse Gregoris, Pauline Bosredon (dir.), *Patrimonialisations urbaines : valeurs, processus et mobilisations*, *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 53-54, mis en ligne le 12 juillet 2022, <https://doi.org/10.4000/tem.8695> [consulté le 5 juillet 2024].

Eiffel qui jalonnent le paysage des vitrines parisiennes et de province, il devenait stimulant de travailler sur cette prolifération de représentations du monument afin d'étudier les multiples formes et réinterprétations dont il a pu faire l'objet.

Une « eiffelomania » déjà ancienne

Édifiée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889, la tour Eiffel s'est immédiatement imposée dans le paysage parisien comme un monument incontournable dont il fallait assurer la pérennité. Devenu plus que l'expression d'une prouesse constructive, « cet édifice inutile et irremplaçable⁵ » selon Roland Barthes, a trouvé depuis son origine diverses formes de reproductions dont Robert Miquel présente les multiples déclinaisons dans un ouvrage de 1939 consacré à la tour Eiffel⁶. Ces déclinaisons célèbrent l'inventivité d'une série d'objets du quotidien allant des plus raffinés aux plus grotesques. Robert Miquel les énumère avec soin afin de rendre compte de l'effet cumulatif : « Ciseaux, coupe-cigares, porte-mines, cuillers à café, poudriers, canifs, porte-cigarettes, bracelets, bagues, règles, breloques, carnets de bal, cendriers, encriers, salières, sonnettes de table [...], bouteilles à liqueurs, carafes, chandeliers, veilleuses [...], mouchoirs en soie, napperons brodés, dessous de carafes, linge de table, tissus d'ameublement et de couture. » Nous avons volontairement réduit la citation pour en faciliter la lecture, mais le texte original témoigne de cette profusion d'objets qui semble sans fin, et témoigne de la naissance d'une « eiffelomania⁷ ».

Il n'est qu'à voir combien la tour Eiffel a pu devenir objet de passion chez les collectionneurs. Des ventes aux enchères en témoignent encore aujourd'hui, telle en 2022 la mise en vente d'une collection de 19 objets représentant la tour Eiffel sur le site de vente en ligne Auction.fr⁸. Parmi les bibelots proposés à la vente, on dénombrait des lampes à pétroles, des coupe-papiers, des encriers, des flacons, des boîtes, autant d'objets des plus futiles aux plus nécessaires. À ce curieux mélange se mêlait à la fois le goût pour des objets finement élaborés,

5 Roland Barthes, cité par Henry Loyrette, « La Tour Eiffel », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, t. 3, Gallimard, 1997, p. 4272 (d'après Roland Barthes, *La tour Eiffel*, Éditions Delpire, 1964).

6 Robert Miquel (ROMI), « L'art populaire et la tour Eiffel », *La Renaissance*, Les Éditions nationales, juin 1939, p. 36-42.

7 Le terme est employé par Henry Loyrette lorsqu'il évoque l'ouvrage de Pierre Miquel : Henry Loyrette, « La Tour Eiffel », art. cité, p. 4284. Voir aussi, plus récemment : Louisa Aouidef, *L'Eiffelomania ou l'euphorie de la reproduction*, mémoire de master 2 Architecture et ses territoires, ENSA Versailles, septembre 2020 (dir. Nathalie Simonnot).

8 Collection d'objets commémoratifs de 1889, vente aux enchères d'objets d'art, Auction.fr, 17 novembre 2022 [la page n'est plus accessible aujourd'hui].

ciselés avec précision, pensés avec justesse, et des bibelots de moindre facture. Ces objets anciens, créés au moment de l'inauguration de la tour Eiffel, ont donné naissance à toute une filiation d'objets et de produits dérivés, passion qui ne s'est pas tarie avec le temps comme en attestent les nombreuses représentations du monument dans les échoppes touristiques parisiennes, sans même parler du déferlement de petits objets bon marché, porte-clefs en métal et autres tours en plastique brillantes de mille feux, vendus souvent à la sauvette aux abords immédiats de la tour Eiffel.

Roland Barthes parle du « plaisir d'une gageure infiniment renouvelée et donc d'un pari infiniment réussi, à convertir en tour Eiffel tous les matériaux, des plus simples aux plus improbables, du fer à la coquille d'œuf, en passant par le cuivre, le coquillage, les allumettes et les diamants⁹ ». Il ajoute que « Ce qui est dit à travers cette prolifération effrénée, c'est en somme que la Tour appartient à tout le monde, et mieux encore à toutes les imaginations¹⁰. »

Une industrie prospère et un moteur de créativité

Aujourd'hui encore, on constate que cette production de produits dérivés est loin de s'épuiser, encouragée par le développement du tourisme de masse après-guerre qui a favorisé la commercialisation d'une production hétéroclite et bon marché de tours produites dans les usines du sud-est asiatique. Au-delà de ces produits dérivés commercialisés à proximité du monument, ce sont aussi les secteurs de l'agroalimentaire, de la maison et de l'habillement qui en tirent des bénéfices. De grandes marques internationales comme Coca-Cola utilisent ponctuellement son image sur les bouteilles de la marque pour les produits vendus à Paris, mais aussi des enseignes françaises tels que Pylones (objets pour la maison), Maxim's (produits dérivés de la célèbre brasserie parisienne) ou encore Petit Bateau (tissus au motif de la tour Eiffel), sans oublier les jeux et jouets qui en ont fait un classique depuis longtemps. Des marques telles que Jujura, Meccano, Kapla, Mako moulages, Lego, sans parler des multiples déclinaisons sous forme de peluches et autres doudous, font de la tour Eiffel un motif pour un puzzle, une tour à construire (bois, métal, plâtre) dans les formes les plus diverses, y compris dans des versions lumineuses. Pour d'autres entreprises, la forme de la tour est reprise pour concevoir une râpe à légumes ou un moule pour des confiseries en chocolat, ou encore de motif pour des tissus de parapluie (chaussures Heyraud) et autres accessoires en tous genres.

⁹ Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris, Éditions Delpire, 1964, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*

La liste est sans fin : une rapide recherche sur Internet permet de prendre la mesure du phénomène.

L'image de la tour Eiffel est à ce point iconique que des stylistes de haute-couture s'en sont emparé pour leurs créations. On pense au manteau en vison « Saga », créé par Christian Dior et Frédéric Castel pour la collection Haute Fourrure automne-hiver 1988 (manteau exposé lors de l'exposition *Christian Dior, couturier du rêve*, musée des Arts décoratifs, Paris, 5 juillet 2017-7 janvier 2018). On la retrouve aussi sur des robes de haute-couture de Jean-Paul Gaultier, telle la robe tour Eiffel, de la collection automne-hiver 2000-2001 (exposition *Jean-Paul Gauthier*, Grand Palais, Paris, 1^{er} avril-3 août 2015). Cette exploitation par la mode et le textile est relatée par Kasia Stempniak dans une contribution expliquant en quoi la tour Eiffel a, depuis son origine, servi de motif pour des tissus, des étoffes et des couleurs de la mode parisienne. Par un effet de retournement, on a aussi régulièrement parlé de « "l'habillement" de la Tour Eiffel, de ses "robes" ou de ses "toilettes" [car] ces discours mettaient en évidence les liens théoriques que partageaient la mode et l'architecture¹¹ ». La tour Eiffel agit ainsi commercialement bien au-delà des produits dérivés les plus courants, devenant par sa forme singulière et son aura internationale un motif récurrent, vecteur d'une certaine image de la France que les vitrines des magasins sauront habilleusement instrumentaliser.

La vitrine, une science de la composition

L'art de l'étalagisme

L'étude des vitrines des magasins mêle à la fois un intérêt pour la mise en scène des produits de consommation, des plus exceptionnels aux plus courants, et un art de la composition qui tient d'une formation exigeante aux métiers de l'étalagisme – empruntant aussi bien aux arts décoratifs qu'aux bricolages improvisés, selon le projet de présentation dont la vitrine fait l'objet. En France, les grands magasins parisiens ont fait preuve d'une réelle inventivité et ont fourni des orientations créatives essentielles pour les petits et moyens commerçants. Constituées autour d'équipes d'étalagistes à l'organisation très hiérarchisée à l'image des ateliers de peintres officiels sous l'Ancien Régime et au XIX^e siècle, ces équipes ont façonné une image de la société et des attentes propres à chaque

11 Kasia Stempniak, « Dressing the Eiffel Tower: Fashion and Architecture in Fin de Siècle Paris », *French Historical Studies*, vol. 43, n° 2, avril 2020, p. 253-270, <https://doi.org/10.1215/00161071-8018497> [consulté le 5 juillet 2024].

consommateur par une compréhension fine de la dimension psychologique de l'achat¹². La publication d'une série de manuels techniques renouvelant un genre lancé en 1922 par Hippolyte Glévéo¹³, ainsi que la multiplication des revues consacrées aux vitrines dès le début des années 1950, confirment les enjeux artistiques et commerciaux d'une profession parfaitement consciente de son rôle dans la chaîne des artifices servant à captiver l'attention du chaland. À la fois décorateur, éclairagiste, accessoiriste et metteur en scène, ingénieux et bricoleur, l'étalagiste doit composer avec tous ces savoir-faire pour donner forme à des réalisations justes qui participent d'un art de la représentation au service du commerce. Dans ce processus, l'artifice est au centre d'un projet dans lequel se cristallisent quantité de promesses de vies meilleures, des suggestions qui prennent forme en trois dimensions par le truchement de la peinture, la sculpture, la littérature, la photographie en utilisant le bois, le fer, la glace, le staff, le tissu ou bien encore le plexiglas comme le précise A. Manéra dans son livre sur les *Étalages parisiens* paru en 1949¹⁴.

Aujourd'hui, le terme d'étalagisme n'est plus employé, appartenant à un temps où le terme correspondait à un métier avec ses écoles de formation. Pour autant, l'art de l'étalage n'a pas disparu et les stratégies pour mettre en valeur les produits, ou faire rêver le chaland, quand bien même les produits ne sont pas exposés en vitrine, perdure. C'est dans ces formes contemporaines et très récentes que nous étudierons comment la tour Eiffel agrémente la vitrine, soit sous forme de clin d'œil symbolique par la présence d'une tour miniature, soit en pièce maîtresse de la vitrine jusqu'à en occuper tout l'espace.

Une présence qui monte en puissance

Les vitrines des grands magasins parisiens tout au long du xx^e siècle ont fait un usage très modéré de la tour Eiffel dans leurs étalages. Les photographies de ces vitrines, prises en grand nombre par les magasins eux-mêmes à différents moments de l'année en fonction des saisons ou selon le calendrier des fêtes, sont aujourd'hui conservées par les services d'archives de ces établissements (Galeries Lafayette, Bon Marché, Printemps). Elles rendent compte d'une

12 Voir : Éric Monin, Nathalie Simonnot, « Quand les vitrines stimulaient les sens. La mécanique d'un art de la suggestion », dans Ulrike Krampfl, Jan-Friedrich Missfelder, Anja Rathmann-Lutz, Aline Steinbrecher (dir.), *Traverse, Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*, « Par tous les sens/Mit allen Sinnen », n° 2, 2015, p. 105-118.

13 Hippolyte Glévéo, *Les méthodes commerciales modernes. Vitrines et étalages modernes. Nouveauté. Confection. Chemiserie. Chapellerie. Chaussures*, Paris, G. et M. Ravisse, 1922.

14 A. Manéra, *Étalages parisiens*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1949, p. 17.

présence régulière de représentations de l'architecture et des monuments en vitrine, servant de support à l'expression d'une scène dans des formes parfois très inventives (des pyramides d'Égypte¹⁵ ou des gratte-ciel américains¹⁶ composés par des piles de linge superposés, par exemple). La tour Eiffel n'y est cependant pas présente, sinon de temps en temps en fond de scène, sous forme de vignettes fondues dans un décor représentant le paysage parisien, ou sous forme de petite tour métallique rappelant les bibelots vendus au pied du monument. Sa présence plus évidente dans une vitrine de 1969 qui montre des photographies noir et blanc et de fausses poutrelles métalliques inspirées de la tour Eiffel, sert de décor pour l'exposition d'une collection vestimentaire (fig. 1). La série de vitrines intitulée « Bienvenue à Paris » montre que l'image de la tour Eiffel sert de référent pour contextualiser cette scène éphémère. La montée en puissance de la représentation de la tour Eiffel accompagne un discours de la vitrine autour de Paris comme image de marque, à un moment où s'impose, dans le tourisme international, la primauté d'un certificat de « parisianité » (nous employons ce terme, et non celui de « parisianisme » qui a une connotation plus péjorative, même s'il est employé par d'autres auteurs dans une acception positive). Selon Valentine Gisors Isabey et Lila Marabini, qui publient l'ouvrage *L'art de décorer les vitrines* en 1967, la représentation des monuments de la capitale ou des vues de quartiers parisiens apporte un « certificat de parisianisme¹⁷ » aux vitrines, d'autant plus important pour les collections vestimentaires qui bénéficient de la réputation d'une ville reconnue comme capitale internationale de la mode.

Paris devient, à l'instar d'autres métropoles internationales très réputées, une image de marque dont les commerçants se servent pour associer leur magasin à une vie parisienne chic et glamour qui fait rêver les visiteurs. Cette présence est surtout évidente au moment des vitrines de Noël où les trois grands magasins parisiens – Bon Marché, Galeries Lafayette et Printemps – représentent les scènes de fêtes dans un décor parisien où la tour Eiffel est toujours présente.

15 Collection « Blanc », Bon Marché, 1930. Archives photographiques du Bon Marché, Paris.

16 Collection « Blanc », Galeries Lafayette, 1955. Archives photographiques des Galeries Lafayette, Paris.

17 Valentine Gisors Isabey, Lila Marabini, *L'art de décorer les vitrines*, Paris, Hachette, 1967, p. 165.



Fig. 1. Vitrine « Bienvenue à Paris » (décorateur : Jacques Gauchet), Galeries Lafayette, Paris, 1969. [© Archives Galeries Lafayette]

Une forme commode pour l'aménagement de la vitrine

À partir d'observations réalisées depuis 2017, et en effectuant plusieurs passages devant les mêmes vitrines à des moments différents, nous constatons que la tour Eiffel est toujours présente même quand le reste de la vitrine a changé. Si les produits exposés sont renouvelés régulièrement afin d'attirer l'attention, la tour Eiffel, en revanche, subsiste, d'autant plus lorsque qu'elle est un élément de mobilier réutilisable comme le système d'étagères sur lesquelles sont présentés les produits. Transformée en « meuble », elle devient alors un outil au service de l'étalagiste. Selon Henry Loyrette, les multiples utilisations dont la tour Eiffel a fait l'objet sont dues à sa forme : « L'avantage du monument et une des raisons de sa fortune iconographique est qu'il se résume facilement : deux pattes souvent lourdaudes, un arc, une flèche surmontée d'un lanternon, le tout zébré par le réseau plus ou moins serré des fermes métalliques¹⁸. » Cette forme simple et dynamique crée une ligne verticale dans la vitrine que

¹⁸ Henry Loyrette, « La Tour Eiffel », art. cité, p. 4285.

les étalagistes, ou les commerçants qui font eux-mêmes leurs vitrines, savent utiliser. Prenons deux exemples de boutiques de quartier. Dans une boulangerie de Neuilly-sur-Seine, à distance relative du monument, la tour Eiffel est l'instrument principal de composition de la vitrine : une structure en plexiglas assure la transparence du commerce jusqu'à l'intérieur, la vue n'est pas occultée sur l'activité commerciale, tout en permettant l'exposition de produits – ici des pots de confiture – sur toute la hauteur de la vitrine (fig. 2). Il s'agit là d'une stratégie efficace que l'on observe dans de nombreuses autres vitrines où la nécessité de présenter plusieurs produits de petites dimensions impose le recours à un système d'étagères superposées. Autre exemple : la boutique de bijoux *Christy*, rue de l'Échaudé à Paris, se sert de la tour Eiffel, moulée en bronze à l'instar d'autres objets de la vitrine, comme support pour une tringle servant à présenter de petites pièces tels que boucles d'oreilles et autres colliers (fig. 3). Ici, la tour Eiffel est à la fois support et décor, mêlant dans son façonnage en matériau noble un sens de l'esthétique et de l'harmonie au service d'une composition globale. La vitrine est composée comme un tableau où couleurs, proportions et matériaux sont utilisés dans un tout cohérent. La tour Eiffel se veut discrète, comme dans la boulangerie, loin de son utilisation en pièce maîtresse qui s'impose comme l'objet principal de la vitrine. De forme symbolique et emblématique, le monument devient instrument au service de la séduction du passant, mêlant dans une vision originale le patrimoine culturel et artistique d'une ville, et les besoins concrets de l'étalagisme.



Fig. 2. Boulangerie, 85 avenue du Roule, Neuilly-sur-Seine, 2019. [© Nathalie Simonnot]



Fig. 3. Christy, 22 rue de l'Échaudé, Paris, 2022. [© Nathalie Simonnot]

Des déclinaisons multiples

La tour Eiffel image



Fig. 4. Galleries Lafayette, 6 avenue Jean Médecin, Nice, 2022.
[© Nathalie Simonnot]

Populaire, 15^e arrondissement de Paris, 2017; Caisse d'Épargne, Neuilly-sur-Seine, 2021). En 2022, les Galleries Lafayette ont composé leurs vitrines à Paris et en Province, au moyen d'une reproduction de très grande dimension de la tour Eiffel (fig. 4). Dans une vitrine minimaliste, l'édifice parisien forme le fond de scène monumental au-devant duquel ne sont présentés que deux ou trois produits. La tour Eiffel émerge d'un environnement de fleurs, perdue dans l'irréalité d'un paradis lumineux, coloré et printanier. La composition parfaitement symétrique de la photo, avec la tour comme axe central, s'accommode d'un arrangement des produits, eux-mêmes placés de façon symétrique. Équilibre, justesse de la composition, sobriété, font de cette vitrine un tableau classique d'une grande élégance. Il fait partie d'un ensemble de plusieurs vitrines composées de manière identique mais où la photo change : soit la coupole parisienne des Galleries Lafayette, soit une rue commerçante japonaise avec ses enseignes, le tout toujours présenté dans un environnement floral irréel.

Dans cet inventaire de tant de représentations, allant d'enseignes prestigieuses à de modestes boutiques de quartier, trois catégories ont été distinguées. La première d'entre elles, la plus courante car sans doute la plus simple à mettre en œuvre, consiste à montrer une image de la tour Eiffel, le plus souvent sous forme de photo, mais aussi de dessin ou de composition graphique. Elle sert de motif pour un papier peint déroulé sur la hauteur de la vitrine dans une boutique de bagages (Bande à part, boulevard des Capucines, 2021) ou de film autocollant placé sur toute la façade d'établissements bancaires (Banque

La tour Eiffel maquette

Intégrée sous la forme de carton ou de papier découpé dans la vitrine, la tour Eiffel s'intègre dans une composition en maquette qui forme paravent au premier plan de la vitrine. Bien souvent, il s'agit d'une composition en frise qui masque l'intérieur du magasin au niveau du comptoir, ne laissant apparaître qu'une vague idée de la boutique, là où les produits ne sont pas forcément exposés. Si la composition en frise reste assez conventionnelle et sans grandes variations, le choix des éléments qui sont montrés témoigne au contraire d'une grande imagination. Parmi les plus originales, l'enseigne de cosmétiques L'Occitane, en association avec la pâtisserie Pierre Hermé sur l'avenue des Champs-Élysées, choisit un décor féérique de chalets montagnards dans un univers hivernal coloré, au moment des fêtes de fin d'année (fig. 5). La tour Eiffel apparaît discrètement en fond de cette scène un peu kitsch comme élément d'ancrage de la boutique dans le contexte parisien. Le réalisme n'est pas recherché, mais bien une ambiance feutrée d'imagerie d'Épinal où le contexte montagnard rappelle les sports d'hiver et un archétype de vie au grand air, loin des villes : nous ne sommes pas à un paradoxe près. La chapellerie Le Courtois, qui possède également plusieurs enseignes à Paris, intègre la tour Eiffel dans une frise des principaux monuments de la ville – Notre-Dame, Sacré-Cœur – mais aussi de la grande roue du jardin des Tuileries associée ici au paysage parisien (fig. 6). Ce pot-pourri d'édifices placés côte à côte et sans respect des rapports d'échelles, rappelle les mélanges de vues d'édifices des cartes postales à vignette qui présentaient, dans les années 1950-1960, un panorama de ville avec ses monuments ou sites emblématiques. Ici non plus, la composition ne vise pas le réalisme, seulement à permettre l'identification immédiate des monuments comme un rappel du prestige de la ville conférant le certificat de « parisianité » tant recherché par les boutiques de vêtements et d'accessoires de mode, notamment. La frise occulte l'intérieur de la boutique, ainsi que les supports verticaux des chapeaux qui dépassent de la frise et ne sont pas très esthétiques. Dans ces deux exemples, le carton blanc est utilisé, facile à découper, à fabriquer et à transporter, ce qui permet un montage et un démontage rapide de la vitrine et à moindres frais. Le recours à un système de maquette en carton est très fréquent dans de nombreuses vitrines depuis longtemps, quel que soit le sujet. Enfin, si la tour Eiffel est ici à peine esquissée dans ses grandes lignes, d'autres étalages la présentent de façon plus évidente et mieux travaillée, à l'image de la belle composition de la maison de parfums Nicolaï qui joue sur des tons de bleus et de plantes pour présenter sa collection d'eaux fraîches à l'été 2023. La tour Eiffel a ici plusieurs fonctions : fond de scène occultant l'intérieur de la boutique, support pour les

parfums aux différents étages de la tour, équilibre de la composition avec le socle horizontal de la vitrine.



Fig. 5. L'Occitane, 86 avenue des Champs-Élysées, Paris, 2022. [© Nathalie Simonnot]



Fig. 6. Chapellerie Courtois, 8 rue de Babylone, Paris, 2021. [© Nathalie Simonnot]

La tour Eiffel sculpture

En dehors de ces représentations en deux dimensions, on trouve de nombreux exemples de tours Eiffel représentées en trois dimensions. Certaines sont des copies presque identiques du modèle original, sans variations, sinon un traitement parfois plus grossier des détails comme les poutres ornées de dentelle métallique. Depuis 2017, date de la première observation (mais il est probable que la tour y était installée depuis un certain temps), une tour Eiffel gigantesque, en métal, occupe seule toute la vitrine d'un salon de coiffure. Elle est toujours en place aujourd'hui, indiquant que le gestionnaire ne cherche pas à renouveler sa vitrine et que l'objet s'est inscrit dans la pérennité d'une enseigne singulière qui en a fait son objet fétiche, à quelques centaines de mètres, justement, du monument. On notera d'ailleurs que plusieurs enseignes aux abords de la tour Eiffel et dans les quartiers proches, présentent le monument dans leur vitrine, parfois simplement sous la forme d'une petite tour bibelot telle qu'on la trouve dans le commerce courant des produits dérivés. En dehors de ces représentations conventionnelles, la tour Eiffel peut faire l'objet d'une mise en scène parfois très spectaculaire où le modèle original est entièrement transformé au bénéfice d'une vision totalement décalée. L'enseigne Pylones, qui commercialise des objets « pop et design », ainsi qu'elle se définit elle-même, compose la vitrine de la boutique du Carrousel du Louvre avec les bibelots vendus en magasin (fig. 7). La structure primaire de la tour est construite avec une armature métallique simple sur laquelle sont accrochés de multiples objets allant de brosses à dents, à des décapsuleurs, des boîtes, des cuillères, des stylos, etc. Fantaisie et imagination sans limites caractérisent cette vision très ludique d'une tour Eiffel métamorphosée au profit d'un projet créatif. Perdue au milieu d'un nombre invraisemblable d'objets posés tout autour d'elle, sans que le désordre ne règne dans la vitrine – la symétrie y est toujours observée –, cette composition savante rappelle les meilleures heures de l'étalagisme tel qu'on le pratiquait dans les années de l'après-guerre avec une imagination sans bornes. On s'intéressera aussi à cette tour Eiffel très longiligne, composée d'une superposition de petites peluches d'animaux qui donnent à la tour un aspect soyeux et doux bien éloigné du métal dur et froid qui la compose (fig. 8). L'enseigne La Grande Récré, qui commercialise des jouets pour enfants, se sert des produits vendus en magasin pour, dans un double mouvement, composer la vitrine et montrer les produits en vente. On notera que la vitrine est, comme celle de L'Occitane / Pierre Hermé, située sur les Champs-Élysées, bien visible de la foule de touristes et des autres visiteurs qui arpentent l'avenue. Drôle et originale, cette vision absolument inédite de la tour en fait, là aussi, une pièce maîtresse qui figure parmi les plus belles représentations originales du monument.



Fig. 7. Pylones, Carrousel du Louvre, 99 rue de Rivoli, Paris, 2021.
[© Nathalie Simonnot]



Fig. 8. La Grande Récré, 79 avenue des Champs-Élysées, Paris, 2018.
[© Nathalie Simonnot]

Les tours Eiffel des vitrines adoptent quantité de matériaux, de formes, de tailles, de couleurs. Si le métal l'apparente à son modèle original, des matériaux comme le carton, le plexiglas ou la peluche lui donnent une variété d'aspect qui change son image, mais pas sa symbolique. Associée à la vitrine, la tour Eiffel assure l'ancrage du contexte parisien à l'enseigne commerciale, englobant dans un même élan à la fois les produits et une certaine vision touristique de la France qui repose sur ses monuments les plus célèbres. Pour les touristes qui admirent les vitrines, cette forme reconnaissable, mais exotique pour eux, est le symbole même du voyage et du dépaysement ou, pour reprendre les termes d'Évelyne Cohen, un « porte-drapeau de la modernité de Paris et de la France¹⁹ ».

Le hasard de promenades hors de Paris la fait voir dans d'autres vitrines comme dans un commerce de cigarettes électroniques à Douarnenez (Finistère), et parfois à d'autres endroits du commerce, telle que sur l'enseigne d'un bar à Copenhague (Danemark). Exportée en d'autres lieux, loin de son contexte géographique, la tour Eiffel dépasse la simple référence à une ville ou à un pays, elle en devient une plus-value culturelle ajoutée, la référence mondialement célèbre à laquelle tout un chacun identifie immédiatement le modèle original. Aucune connotation négative ne lui est associée, symbolisme et forme sont en harmonie pour en faire un objet incontournable dont les commerçants et les étalagistes ont su s'emparer progressivement à mesure que l'industrie touristique de masse s'est mise en marche.

« Objet inimitable et sans cesse reproduit²⁰ », la tour Eiffel contribue à véhiculer, de manière indirecte, une image de la ville et de ses monuments en dépit d'interprétations poétiques ou extraordinaires souvent éloignées de la réalité. La présence du monument vise à symboliser l'image d'une ville, voire d'un pays, par le biais de ce qui est considéré par tous comme patrimoine architectural. C'est la raison pour laquelle la tour Eiffel est si souvent représentée.

Par sa présence dans des vitrines soumises au renouvellement des présentations et à la dynamique événementielle, la tour Eiffel trouve dans ces mises en scène le caractère éphémère qui aurait dû être le sien à l'origine en tant que construction temporaire. À l'événement initial, devenu trace permanente, s'ajoutent ces multiples déclinaisons dont la réalisation est à l'écart des circuits industriels de reproduction de l'objet en grand nombre. Chaque tour Eiffel

19 Évelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, mis en ligne le 14 mars 2016, <http://books.openedition.org/psorbonne/1236> [consulté le 5 juillet 2024].

20 Roland Barthes, cité par Henry Loyrette, « La Tour Eiffel », art. cité, p. 4272.

exposée est d'autant plus intéressante qu'elle est vouée à disparaître avec le réaménagement d'une vitrine, le renouvellement du discours commercial et l'apparition de nouveaux objets fétiches. Si le modèle original perdure – devenu une icône symbolisant à la fois une capitale et un pays –, les tours Eiffel exposées passent, changent et disparaissent dans un ballet commercial où la vitrine célèbre, de manière indirecte, une certaine forme de patrimonialisation des références architecturales.