

émilie banville

Architecte OAQ
Candidate M.A. Muséologie
UQÀM. Montréal. QC.
banville.emilie@courrier.uqam.ca

Université du Québec à Montréal

Entrevue avec un professionnel du milieu muséal
FABRIZIO GALLANTI (FIG PROJECTS)

par
ÉMILIE BANVILLE
Maitrise en muséologie
Faculté des arts

Travail présenté à Jennifer Carter
dans le cadre du cours MSL 6504
Nouvelles Muséologies

Février 2017

UQÀM | Faculté des arts

Introduction

Le présent compte-rendu fait état d'une rencontre avec un professionnel œuvrant au sein du milieu muséal. Comme partie intégrante du cursus observé dans le cadre de ce séminaire traitant des nouvelles muséologies, l'angle d'approche préconise les questions relatives aux enjeux qui en découlent. La pratique curatoriale indépendante qu'exerce Fabrizio Gallanti, architecte et commissaire, s'inscrit tout à fait dans l'héritage légué par le mouvement charnière de la nouvelle muséologie. Les thématiques soulevées ont notamment trait aux conceptions renouvelées des publics et des visiteurs; à l'évolution des technologies; aux enjeux actuels de l'exposition. Plus globalement, c'est avant tout la spécificité et l'hétérogénéité caractéristiques de sa pratique muséale qui m'ont incitée à aborder Fabrizio Gallanti. Mon intérêt personnel niche effectivement en bonne partie dans la nature paracuratoriale du champ d'action qu'il investit. C'est d'abord l'écriture qui l'a lentement propulsé vers le commissariat d'exposition. Lorsque je lui ai demandé, en début de rencontre, s'il considère l'écriture comme une extension de son activité curatoriale, il affirme qu'il s'agit plutôt de l'inverse. Pour lui, l'écriture est une manière d'accompagner le lecteur dans la découverte et la compréhension d'un objet de réflexion, qu'il soit concret ou abstrait. Il s'agit de construire des langages accessibles afin de transmettre un propos. De la même façon, le commissariat joue un rôle semblable de traduction, appliqué à une dimension spatiale enrichie par rapport à la linéarité de l'écrit. Le commissariat est donc pour Gallanti une amplification du travail de l'écrivain.

En parallèle de cette pratique déjà diversifiée, Fabrizio Gallanti œuvre dans l'enseignement universitaire et la recherche disciplinaire. Il reçoit d'abord une formation en architecture à l'Université de Gênes (M.Arch, 1995) et à l'École polytechnique de Turin (PhD., 2001). L'Italie est à l'époque un peu le berceau du « journalisme architectural »; des magazines tels que Domus, Casabella, Abitare, jouissent d'une présence enviable sur la scène internationale puisque traduits en anglais. Gallanti entame très tôt une pratique journalistique consacrée à la critique architecturale et travaille d'ailleurs à l'édition et à la rédaction pour Abitare pendant quelques années (2007-2011). De 2011 à 2014, il est Directeur associé des Programmes au Centre Canadien d'Architecture, une position qui lui permet d'affiner sa connaissance du musée en tant qu'institution. Un rôle qui, bien qu'il ne transforme pas radicalement sa manière d'aborder un projet, change ses perspectives quant aux façons de construire un discours à travers une exposition. De surcroît, il a l'occasion de se greffer à la concentration d'experts évoluant au sein du CCA et d'ainsi acquérir une connaissance plus soutenue de l'architecture en tant que matériau de collection et de mise en scène. Car,

précisons-le, les « produits dérivés » de la production architecturale constituent des objets d'exposition qui nécessitent toujours un niveau intermédiaire de narration qui s'adresse au public. Son expérience au CCA lui permet également d'aiguiser cette aptitude qu'est la traduction d'un discours par la création d'un métalangage entre l'objet et le visiteur.

En 2014-2015, il est reçu comme chercheur principal en résidence et boursier Mellon à l'Université Princeton au New Jersey, où il se penche sur l'étude de la relation entre la croissance économique, le développement urbain et l'architecture en Amérique latine depuis la fin des années 1980. Étant moi-même architecte, il va sans dire que le parcours académique et professionnel de Fabrizio Gallanti m'interpelle particulièrement. En plus d'agir à titre de professeur invité depuis 2015 à l'école d'architecture de l'Université McGill, il poursuit sa pratique multidisciplinaire au sein du collectif FIG Projects, qu'il a co-fondé en 2003 avec Francisca Insulza, également architecte de formation. Se définissant comme « studio expérimental explorant les frontières ténues entre l'architecture, la recherche sur le développement urbain et les arts visuels », FIG se consacre à l'entière promotion des pratiques interdisciplinaires. Ses projets curatoriaux furent exposés en outre au Musée d'art contemporain de Santiago de Chile; à São Paulo; à la Biennale d'Architecture et d'Urbanisme de Shenzhen, Hong Kong; à la Biennale d'Architecture de Venise; au Centre Canadien d'Architecture à Montréal; à la Storefront Gallery for Art and Architecture à New York, et ont fait l'objet de nombreuses publications au sein d'ouvrages et de magazines internationaux tels que Domus et A+U, entre autres. La réalisation d'envergure la plus récente signée FIG, l'exposition *The World in Our Eyes* présentée lors de la 4^e édition (*The Form of Form*) de la Triennale d'architecture de Lisbonne du 5 octobre au 12 décembre 2016, sera évoquée à plusieurs reprises lors de cet entretien.

Pour les fins du présent travail, la transcription originale de l'entrevue fut écourtée. Bien que la totalité de l'entrevue s'avère très instructive quant à la pratique muséale professionnelle, les propos les plus pertinents en regard des thématiques relatives aux nouvelles muséologies furent prioritaires. Je tiens à remercier encore une fois Fabrizio Gallanti [FIG Projects] pour la générosité de son temps et de ses propos.

Verbatim¹

Sur le rôle évolutif du commissaire

Emilie Banville: You once said in a CCA Channel talk that you see the curator as a chemical agent; the one who makes things happen and links people and subjects together. According to your past and present experiences, would you say that the curator always has this central place?

Fabrizio Gallanti: C'est difficile [à cerner]. D'un côté, les commissaires sont devenus des professionnels très désirés, célèbres et connus, mais d'un autre côté, on commence à ressentir une certaine fatigue par rapport à la figure du « *curator* », une certaine ironie parfois commence à se dessiner.

EB : Du terme « *curate* », qui serait maintenant utilisé de manière excessive ?

FG : Du terme, exactement. Maintenant, on va au restaurant et on a un menu de charcuteries qui est « *curated* » ! Il y a une espèce de contre-discours par rapport au rôle du commissaire. Si l'on regarde un peu plus du côté des arts visuels, d'où le modèle émerge, je crois que le *curator* – et tous les commissaires l'admettent d'ailleurs – est le type qu'on oublie si l'expo a un succès, et le type que tout le monde critique si l'expo est mauvaise. C'est un équilibre assez intéressant entre la capacité de mettre en scène les œuvres, de construire un discours à travers elles, et de fournir une expertise, une capacité à pouvoir [aider à] gérer cette mise en scène. Je crois qu'entre les arts visuels, d'où le modèle provient, et l'architecture, où je suis plus familier, le rôle [du commissaire] est un peu différent. En arts visuels, peut-être y a-t-il un dialogue plus équilibré entre les artistes et le commissaire; de très bons artistes n'ont aucun problème à travailler avec des commissaires, puisque c'est dans la construction de ce dialogue que des idées émergent. Le commissaire fournit un regard extérieur, et donc un outil très intéressant pour l'artiste lui permettant d'extraire des thèmes de sa trajectoire. Dans le cas de l'architecture, je crois que ça ressemble plus au travail des musées de sciences et d'histoire naturelle. Par exemple, si l'on fait une expo de Rothko ou une expo de photographies, le travail est déjà là; il s'agit de construire autour de l'accrochage et de la création d'un discours, mais le travail est là, avec une beauté, une force en lui-même. Dans le cas d'une expo d'architecture, [les objets sélectionnés] représentent un pourcentage minimal de toute la production [relative au projet exposé] et, par-dessus tout, n'ont pas été conçus pour être exposés dans un cadre muséal. C'est dans le

¹ Certaines questions de l'entrevue sont rédigées en anglais (la personne interviewée étant bilingue), par souci d'authenticité des termes (souvent spécifiques) employés pour certains propos. Les réponses fournies par F. Gallanti sont en français, peu importe la langue employée pour la question associée.

travail de filtration et dans la construction d'un discours intermédiaire que le rôle du commissaire est très important. Je crois que dans une expo de design, de mode, bref de toute activité qui n'a pas vraiment été conçue à l'origine pour être regardée comme objet d'art, le rôle du commissaire est central. Parce qu'il traduit une expertise par rapport au contenu et une manière de la mettre en scène qui soit utile à la création d'un discours. D'ailleurs, je dirais que les pires expositions d'architecture sont quasiment toujours celles où on laisse aux architectes la tâche du commissariat.

EB : Parce qu'ils ne sont pas assez détachés ?

FG : Oui, parce qu'ils ne sont pas assez détachés, parce qu'il y a toujours un petit goût d'autopromotion qui s'infiltré inévitablement dans le discours, parce les architectes sont toujours en quête d'occasions de relancer leur trajectoire. C'est par exemple difficile de les convaincre qu'il est intéressant de montrer des projets plus vieux que ceux qu'ils sont en train de concevoir. Dans cette perspective, le commissaire est fondamental.

EB : Je ferai référence à quelques exemples que je considère représentatifs de votre pratique avec FIG. Dans un cas comme *Dondé* ?, il semble s'agir davantage d'un travail de création et de prise de position que d'un travail de commissariat.

FG : Oui, absolument.

EB : Comment vous positionnez-vous comme acteur ? Entre l'architecte, le commissaire, le chercheur, l'artiste... y a-t-il des projets pour lesquels l'une de ces figures prend davantage le dessus ?

FG : Je crois que si l'on se met à séparer les différents rôles, ça peut facilement devenir une schizophrénie contrôlée ! Dans notre cas [FIG Projects], le thème dont on traite est toujours plus ou moins le même – c'est la ville, c'est l'urbain, c'est l'espace, c'est la manière avec laquelle l'espace est modifié et transformé. Dans le cas où nous sommes invités [à concevoir un projet], ça nous arrive de temps en temps, mais pas trop souvent, d'agir comme auteurs, comme artistes, et de traduire une observation du réel par des objets qui ont une force de communication en eux-mêmes. Mais dans ce cas-là, on sait que quelqu'un d'autre va devoir faire le boulot de commissaire, donc on se préoccupe moins de la construction du métadiscours [...] et on se concentre plus sur le contenu « pur ».

EB : C'est vraiment la création de contenu en amont.

FG : Oui. Et *Dondé ?*, par exemple, c'est un projet qu'on a relancé plusieurs fois. Il y a une chose qui nous fascine beaucoup de l'architecture : c'est un art évidemment, mais il y a un côté pratique et pragmatique qui nous semble plus apparenté à la cuisine ! Dans le sens où tout le monde sait cuisiner, c'est une activité humaine, comme tout le monde sait meubler sa chambre, construire sa petite maison; l'architecte n'est pas vraiment requis pour ça. Toutefois, il y a un pourcentage réduit d'actions qui, au contraire, sont exécutées par les architectes ou les grands chefs; ce que fait le grand chef de la haute gastronomie n'est pas vraiment possible pour une personne qui n'a pas ce genre de sensibilité et d'expertise, et similairement pour l'architecture. Donc, quand on a travaillé sur *Dondé ?*, on s'est dit : tout le monde a une idée, une affection, une relation sentimentale envers son propre environnement; pourquoi ne pas stimuler des questions qui se basent sur la mémoire personnelle de tout le monde ? L'exercice est donc basé sur « la relation d'affectation que tout citoyen porte envers son environnement », [à partir de laquelle] on a construit une séquence de questions. L'objectif était que toute personne regardant un Powerpoint assez simple puisse réfléchir, activer des mécanismes de mémoire personnelle par rapport à l'urbain. Dans ce cas-ci, la composante architecturale se retrouve plutôt dans le choix de la police, de la couleur, dans le rythme des questions, dans cette construction de l'espace de l'image de projection. Ça nous intéresse toujours de travailler dans cette zone entre l'expertise « cultivée » de l'architecte (qui a fait cinq années d'études et un doctorat, etc.) versus une connaissance de l'espace qui est de tous, qui n'est pas seulement le privilège des architectes.

La question de la recherche

EB : Parlons de la place accordée à la recherche. En tant qu'architecte et étudiante en muséologie, je m'intéresse particulièrement à la question de l'exposition comme territoire et moteur de la recherche. L'exposition est-elle pour vous un lieu privilégié de production d'un savoir nouveau ? Dans un cas comme *The World in Our Eyes*, à la Triennale d'architecture de Lisbonne, voyez-vous l'exposition comme une plate-forme de diffusion des résultats de vos recherches menées en amont pendant les deux années précédentes ?

FG : Il y a la recherche entendue comme « research » – et il y a la recherche entendue comme « search ». L'exposition est un lieu partiel de recherche, mais nous ne sommes pas entièrement convaincus que le genre de travail qui mène à une expo en tant qu'aboutissement physique dans l'espace puisse être considéré comme une véritable recherche. Puisqu'on essaie de construire un

discours à travers les *matériaux*², c'est vraiment une chasse pour trouver ceux qui soient les plus appropriés pour confirmer les hypothèses établies avant qu'on démarre le travail. Parfois, en découvrant des matériaux, on modifie le genre d'hypothèse émise au départ.

EB : C'est de l'échantillonnage, si on veut ?

FG : Oui c'est ça, c'est une espèce de collage. Il s'agit de mettre les pièces ensemble, d'établir des connexions, des dialogues, des relations entre l'une et l'autre. Est-ce que c'est vraiment de la recherche ? Ou peut-on dire que la recherche prend des formes multiples et qu'il n'y a pas nécessairement une seule manière de la concevoir ? Je me souviens, au CCA par exemple, c'était toujours une polémique assez intéressante entre la composante du CCA qu'est le Centre d'étude, qui reçoit des *scholars* qui travaillent sur des archives pour produire des dissertations, des thèses, des livres. Eux-mêmes se voient comme de vrais chercheurs qui font de la vraie recherche, et ils souffraient d'une certaine tension avec les commissaires; ils les voyaient un peu comme des amateurs qui ne faisaient pas une vraie recherche, mais plutôt ce qu'on appellerait une « search ».

EB : Talking about the question of curating as a laboratory for research: FIG defines itself as an « experimental studio that explores the boundaries between architecture, urban research and visual arts ». What is your personal definition/ vision of curating? Do you consider it as a tool or rather as an end per se?

FB: Je crois que le *curatorship* n'est pas encore une discipline; c'est une pratique. À travers l'exercice de cette pratique, je crois que c'est plutôt un outil pour dire quelque chose, pour transmettre un message.

À propos du format et du contenu

EB : L'exploitation des formats tels que la biennale/triennale s'inscrit dans le courant des nouvelles muséologies. Un tel contexte d'exposition agit souvent comme une plateforme d'expérimentation de nouvelles stratégies relatives à l'expographie. Comment abordez-vous une exposition présentée dans le cadre de ces événements à grand déploiement ? Est-ce que votre approche curatoriale diffère d'une exposition qu'on pourrait qualifier de plus traditionnelle en institution ? (pensons, par exemple, à l'exposition *The World in Our Eyes* à la Triennale d'Architecture de Lisbonne en 2016)

² Le terme «matériaux» est ici employé – et tout au long de cet entretien – dans le sens d'«expôts», d'«objets d'exposition».

FG : Je dois admettre que depuis que j'ai laissé le CCA, je n'ai plus travaillé pour un musée, mais plutôt sur des projets [relevant de] triennales, etc. Je dirais que ça change un peu. Il y a forcément une relation à la collection qui est absente dans le cas des biennales et des triennales. [Dans un cadre institutionnel] on fonctionne à l'intérieur de systèmes de gestion qui sont assez figés (la manière selon laquelle on demande un prêt externe, par exemple); il y a tout un mécanisme auquel il faut s'adapter. Au contraire, je dirais que les biennales et les triennales d'architecture, qui finalement sont assez récentes, permettent effectivement un certain degré d'expérimentation qui est absent au musée. [En effet] il faut souvent penser l'aménagement de l'espace puisqu'on n'est pas dans une situation spatiale figée. Assez rarement on peut avoir accès à une collection fixe, donc c'est toujours une combinaison de matériaux qui viennent d'ailleurs. Il y a une possibilité de création qui parfois est plus poussée par rapport à un musée. Par exemple, pour la triennale de Chicago, dans sa première version, quasiment toutes les œuvres qui étaient présentées avaient été créées spécialement [pour l'occasion]. Je crois que les triennales d'architecture, qui sont en plein essor, permettent couramment un degré d'expérimentation beaucoup plus vaste.

EB : Et une liberté de création ?

FG: Oui, parce qu'encore une fois, par rapport aux biennales d'art qui sont beaucoup plus anciennes, il y a une jeunesse qui permet que le modèle soit un peu plus flexible. D'ailleurs, je dirais que les triennales et biennales d'architecture les moins excitantes – il y en a de moins en moins dans ce format-là – sont celles qui tentent de faire le point sur « ce qu'est l'architecture ». Au contraire, on voit que les triennales et biennales vont de plus en plus vers une dimension thématique, donc elles se dotent d'un thème à l'intérieur duquel elles vont construire des narrations. [...] L'architecture fonctionne avec une inertie et une lenteur qui rend impossible de faire, tous les deux ans, une biennale sur « *what's new* ». Alors que dans les arts visuels, c'est tout à fait possible. [...] La quantité d'architectes qui produisent un travail de qualité annuelle mondiale est plus réduite par rapport aux artistes visuels. Par exemple, si monsieur X présente son projet de bâtiment en 2006, c'est fort possible qu'en 2008 il n'ait pas encore commencé à être construit; qu'en 2010 le bâtiment commence à être construit; et qu'en 2012 peut-être le bâtiment est-il terminé. Donc il y a une lenteur de la production qui a fait que le modèle des arts visuels appliqué à l'architecture a cessé de fonctionner depuis un certain moment. De là, la nécessité de construire des thèmes.

EB : Si l'on compare les formats de l'installation et de l'exposition : par exemple, dans le cas de *Dondé* ?, c'est le principe qui est important. Il peut être traduit formellement et spatialement de différentes manières (vous en avez produit différentes itérations). Bien qu'elles diffèrent dans leur forme, ces typologies sont-elles éloignées l'une de l'autre ? Diriez-vous que l'exposition a un caractère plutôt figé alors que l'installation est plus versatile/maniable/adaptable ?

FG : Non, je crois que les deux sont plus ou moins pareilles. Dans le sens où, une fois qu'on a construit une hypothèse de contenu à transmettre au public, il s'agit d'imaginer quel est le format le plus adéquat et le plus efficace. Je crois que les bonnes expos d'architecture ne sont pas simplement celles qui présentent du bon matériel encadré sur les murs. Ce sont toujours des expos qui ont compris la manière la plus efficace d'exposer le public au genre de discours qui aborde l'architecture, le projet, la ville.

EB : Donc ça part du contenu ?

FG : Oui. Par exemple, le dessin qu'on a trouvé de ce projet, est-il suffisant de l'encadrer pour le message soit clair ? Est-ce qu'il faut au contraire prendre tous les dessins et construire de gros albums de manière à ce que les gens les feuilletent ? Est-ce qu'il faut faire produire une maquette ? Est-ce que ça peut être interactif et immersif ? Je crois qu'il y a une palette de possibilités. Parfois, l'idée est telle qu'elle peut être déclinée selon différents formats. Prenons l'exemple où l'on souhaite illustrer la relation particulière d'un architecte avec la nature, le paysage : quelle sera la meilleure manière de mettre le public en condition de recevoir ce message ? Parfois, on a de la chance et on trouve un très beau croquis où la nature est exubérante; parfois, ça n'existe pas et il faut construire [autour de l'absence]. Chaque fois, c'est la construction d'un système, d'un mécanisme narratif qui soit cohérent avec ce qu'on veut dire à partir d'une idée.

EB : Une question d'ordre plus pragmatique: vos stratégies d'exposition se sont-elles beaucoup transformé au gré de l'évolution des nouvelles technologies?

FG : Paradoxalement, je ne crois pas. Je crois que dès que l'on fait le choix de sortir de chez soi, de prendre le métro, le bus, pour se rendre dans un lieu physique, dans une expo, on s'attend à avoir un rapport direct avec des objets réels. Les nouvelles technologies sont intéressantes, mais dans le sein même de l'expo, pas trop finalement. Il peut y avoir des projections mais, par exemple, on a remarqué que tout iPad installé dans une salle d'expo ne fonctionne pas très bien. Pourquoi répéter l'expérience qu'on peut avoir sur son propre portable, chez soi, avec des mécanismes interactifs à l'intérieur de l'expo ? Les nouvelles

technologies sont importantes si on veut faire l'expérimentation de doubler l'exposition avec un autre vecteur de transmission qui soit ailleurs, mais dans le sein même de l'expo, je crois qu'il y a un potentiel d'interactivité assez limité.

EB : La diversité des outils de communication propres à l'architecture (maquettes, dessins, esquisses, modélisations, etc.) est très variée. Tirez-vous profit de cette variété dans le contexte d'une exposition ou optez-vous plutôt pour une rationalisation des médiums ?

FG : Ça dépend, c'est vraiment du cas par cas. Parfois, on souhaite avoir une homogénéité des outils pour que le contenu ressorte plus fortement. Parfois, au contraire, le contenu amène à différencier les outils. Je dirais qu'en général, en architecture plus strictement, la possibilité du film et de la vidéo comme manières de transmettre l'architecture n'a pas encore été exploitée à son plein potentiel. Il s'agit peut-être là d'un espace à explorer. [En architecture] on a affaire à des objets absents, qu'on doit évoquer par la représentation. Dans *The World in Our Eyes*, il y avait du matériel assez hétérogène (des dessins, des originaux, des copies, des films, des vidéos, des films sur de petits écrans avec écouteurs, des projections très vastes, des maquettes). Dans ce cas-là, l'élément unifiant était le design d'expo, qui était très fort, très visible. C'étaient des grands tambours, des tables rondes; le projet architectural propre à l'expo était unifiant par rapport à des matériaux qui, au contraire, étaient assez hétérogènes.

EB : Exposer l'architecture – le fait que l'objet, le résultat, le produit final soit absent – nous pousse nécessairement à nous tourner vers l'exposition de son processus de conception afin de palier à l'absence de l'objet source, non ?

FG : D'un côté, les représentations de l'objet absent permettent des choses que l'objet réel ne permet pas. Visiter un bâtiment, évidemment c'est magnifique, c'est sublime, mais on n'a jamais la même compréhension du bâtiment que l'on peut en avoir quand on voit une coupe, une maquette. Bien des gens, dans le cadre de colloques récents, ont affirmé qu'il est « *oh so frustrating that you can never show architecture !* »; moi, au contraire, je trouve que ce n'est pas vraiment un problème car, dans la représentation du réel par l'architecture, il y a un champ inépuisable assez fascinant.

EB : Pour vous, l'exposition est-elle est une œuvre en soi ? Un produit de design ?

FG : Oui. L'expo, à un certain moment, arrive à avoir une vie en elle-même. Elle devient une combinaison assez puissante entre l'espace où elle est installée, les actions physiques qu'on pose pour modifier cet espace – qui peuvent être très

simples : peindre un mur d'une couleur, sélectionner la police d'impression du texte – l'éloignement entre les œuvres; même des détails fins comme le cadrage – est-ce qu'il y aura du verre, un plexiglas qui protégera les œuvres – le bruit, l'ambiance acoustique que l'espace génère par rapport aux visiteurs, etc. [Tout cela fait en sorte que l'expo] devient une œuvre complète en soi.

Au sujet des publics

EB : Finalement, comme on l'a mentionné plus tôt, la question du public spécialisé versus le public néophyte se pose, surtout en matière d'architecture; est-ce que cette considération représente pour vous une contrainte ou bien une opportunité ?

FG : C'est plutôt une opportunité. D'un côté, ça nous oblige à réfléchir à nos propres perversions d'architectes (!). C'est toujours un effet de réalisme qui te force à revenir sur tes propres réflexions. Il faut se poser la question : « ce que je suis en train de dire serait-il facilement transmissible à des enfants d'école ? ». D'un autre côté, on croit aussi que l'architecture soit un bien public, ce qui force effectivement à trouver un discours qui soit accessible. Dans ce sens-là, ce n'est pas de la vulgarisation. Il y a un exemple très beau que Giancarlo De Carlo évoquait : les films de Charlie Chaplin. Le même film a une capacité d'atteindre différents publics; il [De Carlo] parlait donc de multiplicité de langages. Il ne s'agit pas de trouver un dénominateur commun médiocre et minimal, un compromis où l'on simplifie, on banalise tout, mais au contraire, savoir s'il serait possible de transmettre un objet avec la possibilité d'intercepter des publics différents avec un discours qui soit en même temps très sophistiqué, mais aussi accessible.

EB : Pensez-vous toujours une exposition de la même façon, quel que soit le public ciblé? Est-il important pour vous que vos interventions curatoriales rejoignent le plus vaste public possible (malgré la difficulté intrinsèque que peut représenter, parfois, l'architecture comme objet d'exposition)?

FG : Oui [c'est très important]!

EB : Je reviens au cas de *Dondé* ?, par exemple, qui semble être une solution qui soit plus accessible à un vaste public (peut-être aussi parce que c'était l'un des objectifs de l'exposition ABC : MTL) que celle, plus complexe, imaginée pour *The World in Our Eyes*, conçue dans le cadre d'un événement spécialisé tel la triennale d'architecture de Lisbonne, qui s'adresse peut-être en premier lieu à un auditoire connaisseur?

FG : Dans les phases initiales de la collaboration à la triennale, l'équipe [de la triennale] nous avait présenté un document interne produit par une entreprise spécialisée dans la conduite de sondages par rapport aux publics. Selon leur travail, 75% du public de la triennale d'architecture n'est pas composé d'architectes. C'était donc une donnée qu'on avait depuis assez tôt [dans le processus]. On avait de toute manière construit un discours assez indépendant du contexte, mais quand on a su ça, on a poussé la réflexion un peu plus loin. Notre expo n'avait aucun souci d'originalité, dans le sens où on a présenté des travaux assez connus, qui avaient été présentés même dans quelques cas très récemment ailleurs. On s'est dit qu'avec un public de ce genre-là, on n'a pas cette obsession, comme parfois on l'a, que tout soit neuf, du jamais vu, [de manière à ce] que les quelques spécialistes soient surpris. On a donc amené vers Lisbonne des projets assez connus, en se disant au contraire qu'il serait intéressant pour un public local qui ne les a jamais vus de les découvrir enfin. Il y a eu beaucoup de journalistes internationaux le jour du vernissage; l'une d'entre eux nous a dit, à un certain moment: « *Your show is fantastic ! I have seen 75% of it already I swear!* », et je lui ai expliqué: « *That was the objective* ». L'objectif n'était pas de présenter du « *brand new* ». Nous étions intéressés à la relation [créée par la réunion de ces œuvres], pas dans le fait qu'elles soient chacune en elles-mêmes une nouveauté.

EB : Justement, une exposition comme *The World in Our Eyes* cherche entre autres à sensibiliser un public plus ou moins néophyte aux enjeux actuels relatifs à la planification urbaine.

FG : Oui.

EB : Le discours global sous-jacent comporte une dimension assez politique; comment se positionner de façon critique et/ou objective vis-à-vis des enjeux sociaux/économiques/politiques quand on conçoit une telle expo ?

FG : Ce qu'on savait déjà un peu, dans ce cas-là – et qui nous a ensuite été confirmé - c'est que « qui contrôle l'image contrôle la politique ». Si on nous présente un quartier et, qu'à travers une narration, on perçoit qu'il est dangereux, que c'est un quartier de pauvres, qu'il est minable, c'est évident qu'il est plus facile après d'en proposer une transformation radicale. Au sein de l'expo, on avait beaucoup d'exemples où les architectes étaient au service d'une représentation du réel qui était construite par d'autres agents, pas nécessairement les agents du pouvoir. On a ainsi pu vérifier – bien qu'on le savait déjà - que la construction du réel est bel et bien politique. Par exemple, si les favellas de Rio de Janeiro, plutôt que l'architecture spontanée de Tokyo, nous sont présentées avec une certaine dignité que les outils de l'architecture

fournissent, ça change complètement le ton du discours. Les opinions peuvent être absolument modifiées du moment où l'outillage de l'architecture, qui est « noble » en quelque sorte, est dans les mains d'autres agents qui ne sont pas nécessairement les agents du développement immobilier et des politiques urbaines. Finalement, qui contrôle l'image contrôle le futur. Dans cette optique, nous sommes intéressés aux pratiques qui ne créent pas une seule image du réel, car il y a une multiplicité d'images du réel.

Sur la pluridisciplinarité

EB : Finalement, pour parler un peu de pluridisciplinarité, elle est inhérente à la discipline architecturale; elle est essentielle également à la pratique curatoriale. Il s'agit souvent d'un processus de co-création; dans le cas de l'expo *The World in Our Eyes*, la scénographie a été réalisée par une jeune firme suisse. Où commence et où se termine votre implication en tant que commissaire ?

FG : Il y a des modèles très différents. Par exemple, au CCA, on construit un concept curatorial et on commence déjà à sélectionner une certaine quantité d'œuvres en soutien de cette hypothèse. Légèrement plus tard, on fait appel à des architectes pour faire la mise en scène. Il se crée alors une dérogation assez intéressante où les contenus doivent s'adapter au projet architectural et vice versa, parce que le projet architectural questionne aussi le projet curatorial. Je dirais qu'au CCA, la primauté était plutôt du côté du curatorial. Dans le cas de la triennale de Lisbonne, nous nous sommes retrouvés dans une condition assez curieuse, c'est-à-dire que [l'organisation de la triennale] a commandé le projet exactement en même temps aux architectes et aux commissaires. Les architectes se sont donc présentés à la première réunion de travail avec un projet architectural déjà bien amorcé et conçu. De notre côté, on a trouvé ça plutôt offensif !

EB : Sans avoir aucune idée du contenu exposé ?

FG : Sans n'en avoir aucune idée, voilà. Nous l'avons interprété comme un manque de respect. On a commencé à mettre nos poings sur la table; il fallait qu'il y ait une primauté du curatorial par rapport au design architectural. On a eu plusieurs rencontres assez violentes avec les architectes ! Comme ils étaient assez jeunes, nous avons cru leur expertise insuffisante pour les fins de la mise en espace. Finalement, nous avons compris que nous nous étions trompés et ça s'est avéré très intéressant; il y a eu un travail d'adaptation des deux côtés, comme toujours, mais l'hypothèse architecturale qu'ils avaient fournie (et

qu'on avait trouvée élégante du point de vue formel) était si forte qu'elle a extrêmement bien fonctionné par rapport au contenu [...] et par rapport à la manière avec laquelle les visiteurs devaient aborder l'expo. Ils avaient compris une chose qu'on n'avait pas vraiment pigée de notre côté : c'est que leur idée d'espace, qui était finalement abstraite puisqu'ils n'avaient aucune idée de ce qu'on allait présenter, était une manière assez sophistiquée de rompre la linéarité [du grand garage où nous étions installés] et de forcer les visiteurs à retourner sur leurs pas. De notre côté, on voulait établir six thèmes, qui plus tard sont devenus sept, sans hiérarchie, [sans qu'il y ait] une narration linéaire dans l'expo. [...] Dans ce cas-là, ce fut un protocole absolument différent [de celui] auquel j'étais habitué auparavant.

EB : Oui, parce que ça vous est déjà arrivé j'imagine d'agir en tant que commissaire et de concevoir le design de la même expo ?

FG : Oui; dans quelques expos au CCA, le design est fait à l'interne [par des architectes]. Mais je trouve que c'est bien plus intéressant quand il y a une confrontation, que ce soit dans le cas du modèle plus typique où les objets viennent avant et le design, après, ou que ce soit dans le cas du modèle CCA où, même s'il y a une primauté du curatorial, les designers ont toujours une relation critique par rapport au contenu, qui peut alimenter celle du commissaire parfois. [...] Par exemple, les designers peuvent aider à diminuer la quantité d'objets exposés. Les commissaires, on les connaît, ils voudraient avoir 800 objets; [...] le design de l'espace peut aider parce qu'une fois qu'on commence à mettre les choses avec une dimension réelle dans l'espace, on réalise qu'il doit se limiter à 500 objets, par exemple. Ça oblige le commissaire à faire un travail de réduction.

EB : Est-ce que ça peut fonctionner, justement, quand vous parliez du format qui vient avant, sans être informé par le contenu ?

FG : Parfois ça arrive. Si on te donne des salles de musée aux règles très établies, même s'il n'y a pas de designer auquel tu seras confronté, il y a une flexibilité absente. Si on te donne quatre salles du Metropolitan Museum de New York, par exemple, les marges de l'action sont assez limitées. Ça oblige le commissaire à élaborer une construction curatoriale [plus rationnelle]. Goddard avait une phrase très belle par rapport au cinéma; il disait « le film est toujours le résultat d'accidents ». Tu voulais l'acteur X, mais son agent refuse le contrat; tu voulais filmer avec du soleil ce jour-là et il y a la pluie. Les expos sont toujours aussi le résultat d'accidents qui se produisent [en cours de route]. Tu voulais la sculpture Z et le musée ne t'accordera pas le prêt; que fait-on en guise de remplacement ? C'est toujours une combinaison assez fascinante d'accidents;

en général en architecture c'est comme ça aussi, il y a des ajustements à faire par rapport au réel.

EB: Pour conclure, et à la lumière de cette discussion, que signifie concrètement pour vous le terme "curating"?

FG: Je crois que c'est une activité d'assemblage, finalement. [Une activité] où l'on extrait de ses propres connaissances, de la recherche qu'on construit pour en savoir plus sur un thème; on construit des assemblages de matériaux, de contenus, d'objets, pour générer un discours qui soit amené à devenir une discussion publique.

EB : C'est un processus d'apprentissage en quelque sorte pour le commissaire ?

FG : Toujours, oui ! Mais encore une fois, je crois qu'on n'a pas vraiment envie d'être trop exposé à l'apprentissage du commissaire. Par exemple, je suis heureux de savoir que [Hans Ulrich] Obrist a beaucoup appris pour réaliser une expo à la Serpentine [Gallery], mais au final c'est l'exposition même qui m'intéresse [davantage que la trajectoire d'apprentissage de son commissaire]. [Le commissariat] revêt aussi une composante de générosité. Dans le sens où ce qui est mis en scène est [le résultat de] la générosité d'une personne qui souhaite bien partager ses connaissances avec d'autres. C'est la curiosité, les intérêts, la découverte. Chez les meilleurs commissaires, on voit ce plaisir de partager avec d'autres ce qu'on sait. Je dirais [que le commissariat] est une sorte d'assemblage généreux. On essaie de tisser des liens, de construire des relations. Par exemple, dans un cas plus conventionnel comme une expo du Caravage, ce sera le commissaire expert de cette période qui fera la sélection des œuvres [les plus aptes à] construire un discours. Parfois, avec des formats un peu hétérogènes, c'est la mise en relation d'objets provenant d'environnements différents qui permet de tisser des liens, comme un collage surréaliste. Je crois que dans le meilleur des cas, on offre ses lectures à un public de manière à ce qu'il en fasse sa propre lecture à lui, qu'elle soit altérée, modifiée, reconstruite, selon sa liberté.

EB : Donc au final on n'a pas le contrôle sur la réception du public ?

FG : Non, on n'a jamais le contrôle. Et je crois que c'est intéressant. Les bons projets sont ceux qui ouvrent sur des questions pour que le public puisse construire lui-même son propre parcours.