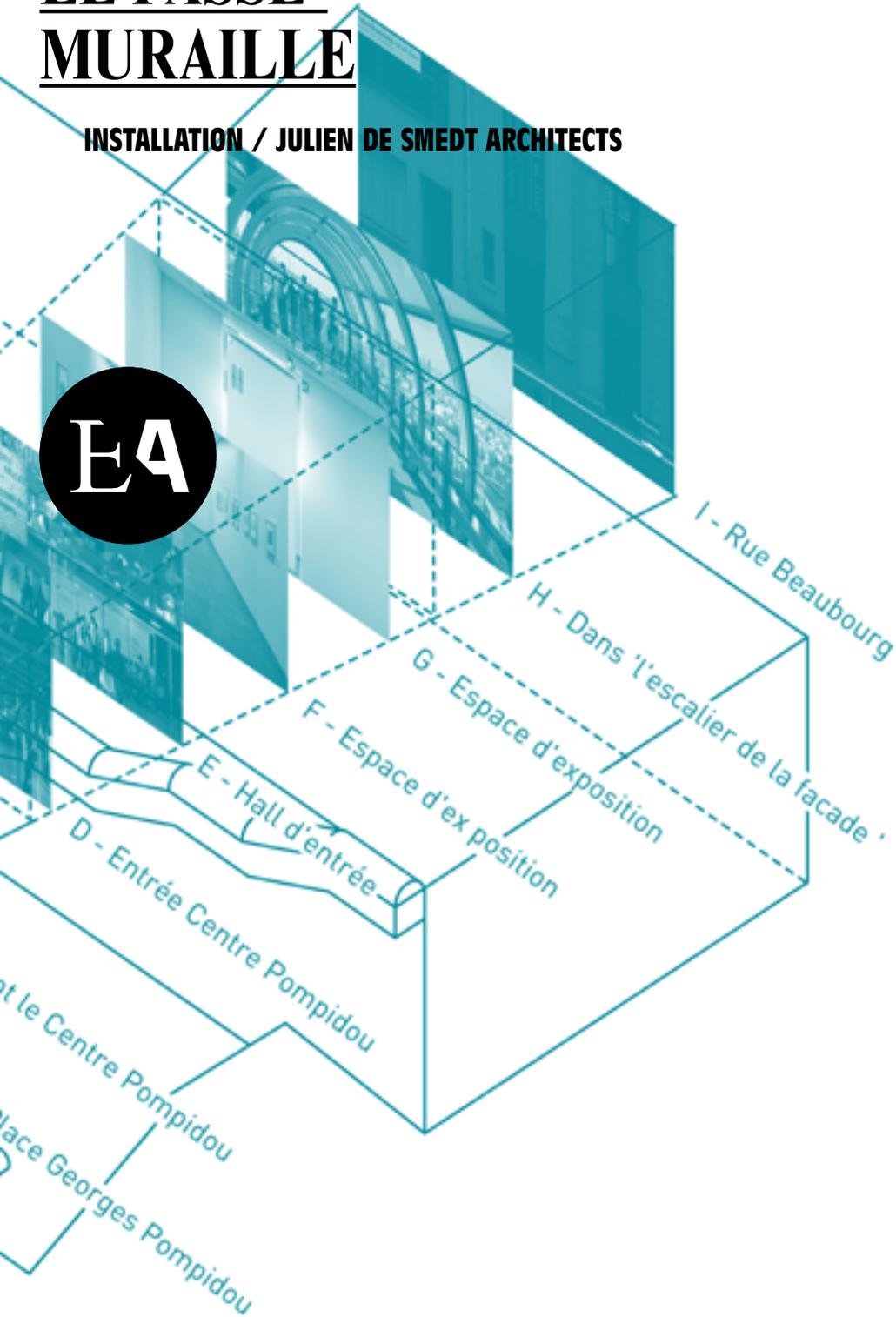


LE PASSE- MURAILLE

INSTALLATION / JULIEN DE SMEDT ARCHITECTS





Ce catalogue a été édité à l'occasion d'Espèces d'Architecte, organisé par Wallonie-Bruxelles International, le Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, avec le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris.

Espèces d'Architecte présente une série de manifestations culturelles à Paris, de novembre 2008 à juillet 2009, liées au paysage architectural en Wallonie et à Bruxelles.

Des expositions, une installation et des rencontres économiques, ainsi qu'un cycle consacré à l'édition et un autre au cinéma et à la vidéo, abordent l'architecture par le biais de la transversalité.

Le commissariat général d'Espèces d'Architecte est assuré par Cédric Libert.

03-03 AVANT-PROPOS / 04-13 PLANS VISUELS / 14-19 DIGRESSIONS POLITIQUES AUTOUR DE LA TECHNIQUE DU PASSE-MURAILLE / 20-21 BIOGRAPHIES / 22-23 COLOPHON /

Cédric Libert

Géraldine Brausch

Le Passe-muraille est une installation in-situ qui, par le biais de l'outil numérique, questionne l'espace architectural de nos villes et la représentation de celui-ci.

Inspiré d'une nouvelle écrite par Marcel Aymé, dans laquelle le protagoniste, Monsieur Dutilleul, a l'étrange pouvoir de traverser les murs, Julien de Smedt a mis au point une installation par laquelle le mouvement des visiteurs influence directement leur environnement immédiat. Le Passe-muraille autorise le public à passer au travers le tissu urbain; en se rapprochant du mur, on ouvre une fenêtre par-delà l'écran, derrière le lieu d'exposition, au travers l'espace public alentours et dans les édifices voisins, en l'occurrence le Centre Georges Pompidou. Il s'agit de progresser outre les limites physiques de

la structure urbaine, afin d'y découvrir des lieux insoupçonnables, liés à de nouveaux déplacements et de nouvelles perceptions.

L'occasion nous est donnée, par l'installation autant que par une contribution de Géraldine Brausch, de réfléchir à la question de l'agencement spatial, et de manière sous-jacente, à celle des dispositifs socio-politiques auxquels l'organisation de l'espace participe.

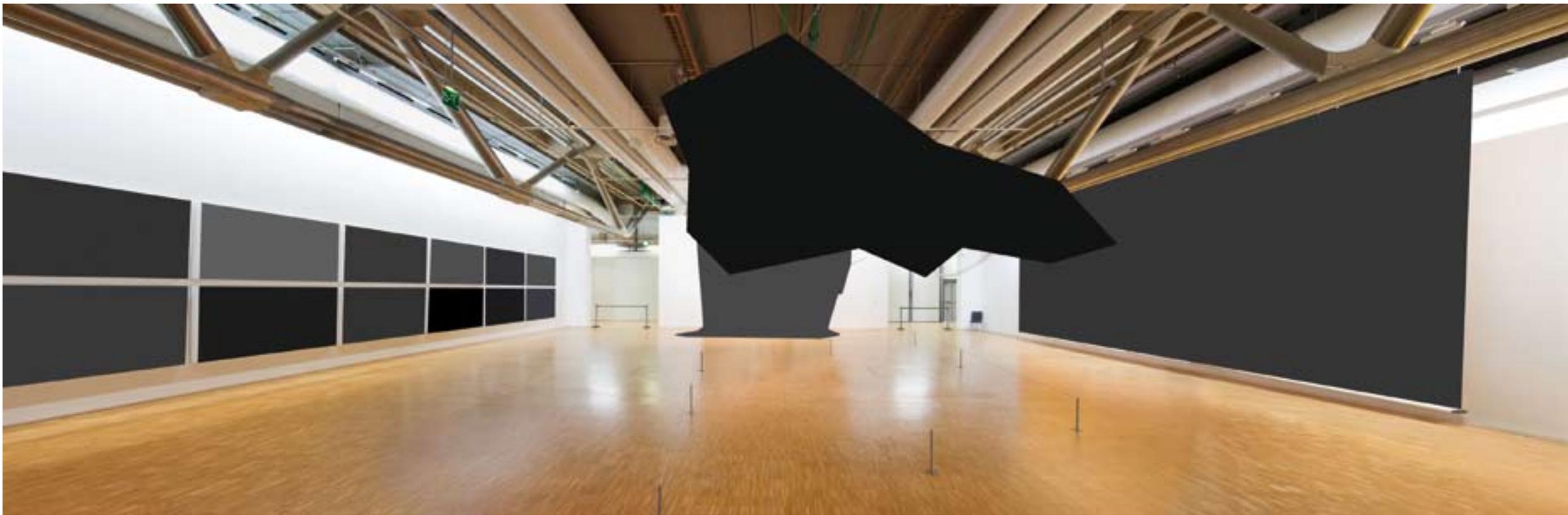
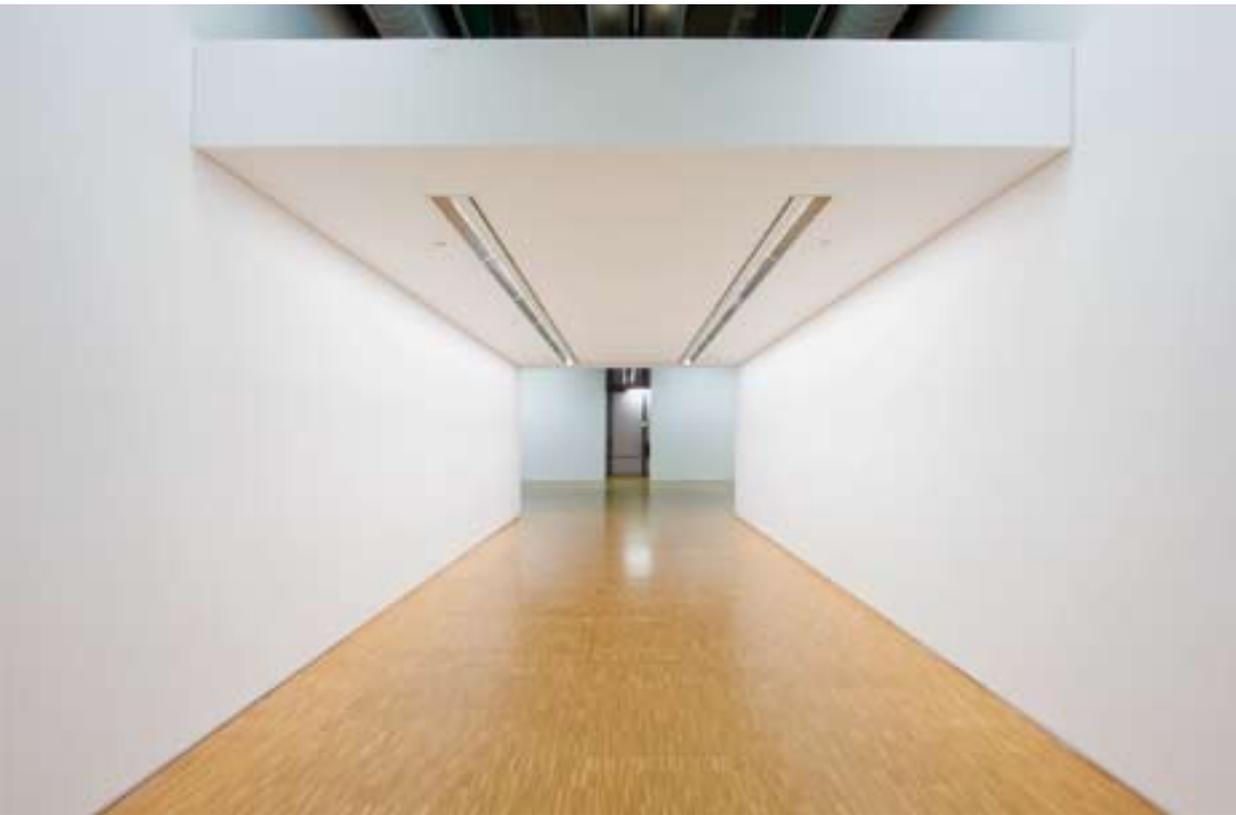
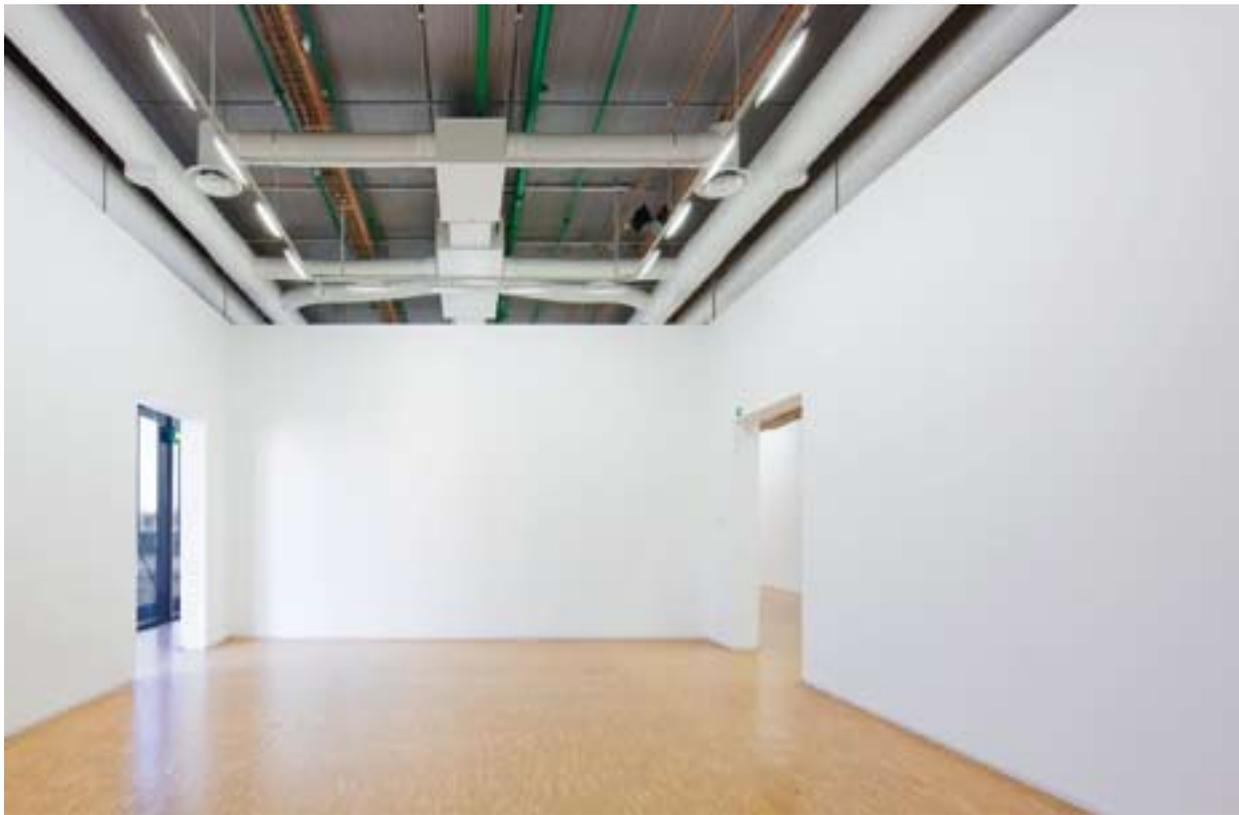
Cédric Libert











DIGRESSIONS POLITIQUES AUTOUR DE LA TECHNIQUE DU PASSE-MURAILLE

L'INTERPRÉTATION DE L'ESPACE DANS L'ART DE LA GUERRE

Dans un ouvrage saisissant consacré à l'architecture de et dans la guerre urbaine¹, l'architecte Eyal Weizman nous donne à voir comment la production et l'interprétation de l'espace peuvent s'inscrire au cœur de stratégies guerrières. Dans une interview accordée à Weizman, un général de l'armée israélienne, Aviv Kochavi, affirme que l'espace « n'est jamais que l'interprétation que vous en faites. [...] La question est précisément de savoir comment vous interprétez la ruelle. L'interprétez-vous, comme tout architecte et urbaniste, comme un lieu par lequel on peut passer, ou au contraire comme un endroit par lequel il est interdit de circuler ? » Lors de la deuxième Intifada, face à une résistance palestinienne fragmentée, les têtes pensantes de Tsahal ont réélabore les tactiques du combat urbain. Il était devenu impératif de ne plus se mouvoir en utilisant les voies de circulation qui définissent la logique traditionnelle du déplacement urbain. Afin de ne pas être là où l'ennemi attend et de surgir là où il n'attend pas, s'élabore la « méthode qui consiste à passer à travers les murs. Comme un ver qui ronge sa galerie pour avancer, ressortant à certains endroits pour aussitôt disparaître. Nous progressions donc de l'intérieur des habitations (palestiniennes) vers l'extérieur, selon des modalités inattendues et à des endroits qui n'étaient pas prévus, arrivant par derrière pour frapper l'ennemi qui nous attendait au coin d'une rue. »

La technique du « passe-muraille » est au fond une manière d'appliquer un des stratagèmes du fameux traité consacré, au IV^e siècle ACN, à l'art de la guerre : « Attaquez là où il l'ennemi ne vous attend pas ; surgissez toujours à l'improviste. »² La surprise est une clé de la victoire. Défoncer des murs (à l'explosif ou à la masse) afin de créer des galeries, voies de circulation nouvelles, à travers le bâti privé revient ainsi à prendre l'ennemi de court. Une « géométrie inversée » de l'ordre urbain traditionnel est élaborée à revers de la perception et de l'usage habituels de l'espace, à revers des codes spatiaux intégrés et utilisés par les corps. Une interprétation nouvelle de l'espace est effectuée afin de briser les repères guidant spontanément les positionnements et les mouvements. On tente de mener l'ennemi à sa perte en l'égarant, c'est-à-dire en organisant une configuration spatiale dans laquelle ses clés de lecture quotidiennes de l'espace ne s'appliquent plus. Corollaires de cette tactique : les soldats deviennent des « architectes opérationnels » et le domaine privé se mue en un lieu de passage et, in fine, en un champ de bataille.

Il n'y a plus ni frontières physiques ni frontières symboliques qui vaillent. Pour le général Naveh, « se déplacer en traversant les murs est une simple solution mécanique » permettant de mettre en pratique un principe élaboré, de manière pour le moins inattendue, à partir des concepts philosophiques de Deleuze et Guattari. Partant de la distinction posée par ceux-ci entre espace « strié » et espace « lisse », « l'armée israélienne

utilise maintenant souvent l'expression 'lisser l'espace' pour parler d'une façon d'aborder une opération dans un espace comme s'il n'avait pas de frontières. [...] Les zones palestiniennes peuvent effectivement être envisagées comme des espaces 'striés' en ceci qu'elles sont délimitées par des clôtures, des murs, des fossés, des barrages routiers, etc. Or, nous voulons nous affranchir de l'espace strié propre à la bonne vieille méthode militaire classique [...], pour adopter une perspective lisse qui permet de se déplacer dans l'espace en traversant toutes les frontières et tous les obstacles. Au lieu de restreindre et d'organiser nos forces en fonction des frontières existantes, nous voulons les traverser. » Définie par un tel principe, la muraille délimitant l'espace privé ne protège plus, elle est désormais un trou béant par lequel le danger s'infiltrer.

L'ART SUBVERSIF DE GORDON MATTA-CLARK

Les années 1960 et 1970 voient proliférer, autour du concept de transgression, un nombre considérable de démarches et de réflexions politiques, artistiques, philosophiques visant à saper l'ordre capitaliste et à en transgresser les limites. Parmi les modalités de subversion élaborées à cette époque par Gordon Mat-

ta-Clark notamment, l'une affirme la nécessité de dénoncer, de détourner et de se réapproprier la ville et son tissu architectural. Soit qu'ils apparaissent comme neutres et purement techniques, soit qu'ils apparaissent comme relevant de l'art sculptural, l'urbanisme et l'architecture sont, avant tout, parties prenantes dans l'ordre socio-économique. Ils le sont, en un premier sens, par leur articulation principielle aux secteurs de la construction et de la promotion immobilière. Le principe de propriété privée et les exigences de productivité et de profit qui guident l'industrie sont dès lors au cœur de la production des villes et des bâtiments. L'architecte, dont Matta-Clark dénonce la prétention, ignore ou feint d'ignorer les intérêts économiques qui guident les configurations de l'espace ; il masque, y compris à lui-même, son propre rôle dans la reproduction de la société capitaliste industrielle ; il aspire, de surcroît, à produire des œuvres qui s'inscriraient dans l'éternité. Les habitants/usagers, quant à eux, sont définis comme des consommateurs, agents passifs et dociles, à qui toute forme de compétence créatrice est refusée.

Dans ce contexte, Matta-Clark, architecte devenu artiste, s'emploie à produire des œuvres délibérément éphémères qui consistent soit à « faire de l'architecture » avec des

1
Eyal Weizman, A travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine, La fabrique éditions, 2008, trad. de l'anglais I. Taudière.

2
Sun Tzu, L'art de la guerre, Hachette, 2000, trad. du chinois Jean Lévi.



Gordon
Matta-Clark,
Office Baroque, 1977
© ICC Archive/
MuHKA

déchets soit à « défaire l'architecture » en découpant et en déstructurant des bâtiments abandonnés, voués à la démolition. Dans ce deuxième type d'intervention, l'artiste troue, perce, tranche l'immeuble; il use de procédés analogues à celui du passe-muraille pour déconstruire le bâti. D'une part, le vernis cosmétique saute pour laisser apparaître la structure brute. D'autre part, l'immeuble est travaillé jusqu'à ne plus pouvoir être socialement utile. C'est que l'architecture s'enracine dans l'« utilité sociale ». Elle y puise non seulement ses objectifs premiers mais elle l'actualise, elle la rend possible. Or, l'« utilité sociale », structurée autour de « fonctions », est fondamentalement dictée par le système de production capitaliste. Organiser l'espace autour du travail, des loisirs, du repos et de la reproduction, organiser une vie moralement et physiquement saine, organiser la circulation (des corps et des marchandises) sont des gestes éminemment politiques et directifs. Les coupes dans le tissu architectural constituent alors des coups de sonde qui révèlent ce que cache un bâtiment, à savoir la manière dont un habitant est amené à occuper l'espace et à se conformer à un ordre imposé par l'architecte qui lui-même ne fait que réitérer la structure sociale existante. Homogène et neutre en apparence, l'agencement spatial produit pourtant des contraintes sociales. L'architecture formate la vie quotidienne par son action de compartimentage et de segmentation; l'architecture distribue et définit les places des individus, leurs fonctions, leurs statuts, les relations qu'ils entretiennent.

En rappelant les travaux de Philippe Ariès, Michel Foucault signalait lui aussi ce rôle de l'architecture. Ainsi, à propos de la maison qui, jusqu'au XVIII^e siècle, est « un espace indifférencié ». « Il y a des pièces: on y dort, on y mange, on y reçoit, peu importe. Puis, petit à petit, l'espace se spécifie et devient fonctionnel. Nous en avons l'illustration avec l'édification des cités ouvrières des années 1830-1870. On va fixer la famille ouvrière; on va lui prescrire un type de moralité en lui assignant un espace de vie avec une pièce qui tient lieu de cuisine et de salle à manger, une chambre des parents, qui est l'endroit de la procréation, et la chambre des enfants. Quelquefois, dans les cas les

plus favorables, on a la chambre des filles et la chambre des garçons. » On pourrait ainsi, et c'est ce que suggère encore Foucault, faire « une histoire des espaces – qui serait en même temps une histoire des pouvoirs – depuis les grandes stratégies de la géopolitique jusqu'aux petites tactiques de l'habitat, de l'architecture institutionnelle, de la salle de classe ou de l'organisation hospitalière, en passant par les implantations économico-politiques. »³

Il semble que ce soit précisément ce rôle de conduite et de contrôle des corps, cette fonction d'assignation des individus à un ordre moral, social et économique par l'agencement spatial que Matta-Clark dénonce. Ouvrir les murs des lieux clos de la vie ordinaire, perçus spontanément comme « normaux » et neutres, revient à dévoiler les hiérarchies et les fonctions sociales. Celles-ci, comme l'ensemble des normes sociales de la vie quotidienne, doivent cesser d'aller de soi pour devenir l'objet d'une problématisation politique. Le « dedans » – les rapports de



3

Michel Foucault, « L'œil du pouvoir », in *Dits et Ecrits*, vol. III, Gallimard, 1994.

Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977 © ICC Archive/MuHKA

domination, d'inégalité, de surveillance entre homme et femme, entre enfant et parent, entre patron et travailleur – doit devenir une affaire publique. La sphère privée doit être, un instant au moins, désacralisée; elle doit cesser d'être protégée parce que, précisément, elle met à l'abri des relations de pouvoir.

C'est, dès lors, la vieille distinction grecque entre sphère privée et sphère publique qui est minée. Aussi puissante fut-elle, la démocratie athénienne reposait sur un partage net entre ce qui relève du domaine domestique (*oikos*) et ce qui relève de l'espace politique. Alors que le foyer est le lieu de la reproduction biologique où le chef de famille règne en maître sur esclaves, femme et enfants et où l'inégalité est naturellement posée, l'*agora* est le lieu où se discutent les intérêts et objectifs supérieurs – non biologiques – de la *polis* et où les hommes, reconnus citoyens, participent au débat à part égale. Amener sur la place publique le fonctionnement essentiellement inégalitaire, et violer le cas échéant, de la famille et de la production, voilà probablement une des plus belles torsions faites à l'héritage grec par les mouvements politiques du XX^e siècle, mouvements dans lesquels Matta-Clark s'inscrit délibérément.

LA VENGEANCE DE MONSIEUR DUTILLEUL

Monsieur Dutilleul, héros de la nouvelle de Marcel Aymé *Le passe-muraille*, est fonctionnaire au ministère de l'Enregistrement. Il découvre un jour qu'il est doté d'un don aussi étrange que contrariant: il peut passer à travers les murs. Cette faculté devient un atout le jour où Monsieur Lécuyer, nouveau chef de section de Dutilleul, oblige celui-ci à changer la formule par laquelle il commence ses courriers depuis le début de sa carrière. Écœuré par autant d'arrogance, Monsieur Dutilleul décide de se venger. Il prend l'habitude de passer sa tête à travers le mur mitoyen à son bureau et à celui de son chef. Les insultes et menaces proférées par ce fantôme ont raison de Monsieur Lécuyer: il se retrouve interné en maison de santé.

Malgré la réussite de cette opération, Monsieur Dutilleul est insatisfait. Le besoin de passer à travers les



murs se fait sentir. Il ne peut cependant pas être assouvi par le franchissement d'une muraille quelconque. Une certaine exigence se formule: « l'homme qui possède des dons brillants ne peut se satisfaire longtemps de les exercer sur n'importe quel objet médiocre. Passer à travers les murs ne saurait d'ailleurs constituer une fin en soi. C'est le départ d'une aventure, qui appelle une suite, un développement et, en somme, une rétribution. Dutilleul le comprit très bien. Il sentait en lui un besoin d'expansion, un désir croissant de s'accomplir et de se surpasser, et une certaine nostalgie qui était quelque chose comme l'appel de derrière le mur. Malheureusement, il lui manquait un but. »⁴ Après réflexion, Dutilleul devient un voleur notoire, jusqu'à ce que, ayant inopinément perdu son don, il finisse figé dans une muraille.

L'ESPACE ARCHITECTURAL ...

On le voit, la technique dite du « passe-muraille » est similaire du point de vue mécanique dans les trois dispositifs évoqués. On conviendra cependant aisément que ceux-ci ne partagent à peu près rien si ce n'est précisément une même « méthode ». Plutôt que d'emprunter et de respecter les passages traditionnels (une porte, un couloir, une rue), plutôt que de se mouvoir de la manière prescrite par les codes, plutôt que d'appliquer l'interprétation conventionnelle de l'espace construit, il s'agit de détourner, de surprendre, voire de transgresser, et ce à des fins diverses. Matta-Clark « démure les murs » afin de faire voir combien ceux-ci protègent

Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977 © ICC Archive/MuHKA

4

Marcel Aymé, « Le passe-muraille », in *Le passe-muraille*, Gallimard, 1943.

mais aussi rendent possible un ordre socio-économique. Tsalal use de la technique du passe-muraille afin de vaincre l'ennemi. Monsieur Dutilleul use de son don pour se venger. Vengeance étant faite, celui-ci doit néanmoins trouver un nouveau but à l'usage de sa faculté.

Passer à travers les murs n'est, à chaque fois, qu'une technique au service d'un objectif. La technique n'a, en elle-même, aucune espèce de valeur. « Passer à travers les murs ne saurait constituer une fin en soi » déclarait le narrateur du Passe-muraille. La méthode doit s'inscrire dans un dispositif, dans une machine visant une fin, pour prendre sens. Retiré de l'agencement dans lequel il est utilisé, pris en soi, le procédé perd toute portée. Dans cette perspective, quel sens donner à l'application, via un travail sur l'image, de la technique du passe-muraille au Centre Pompidou et à son pourtour immédiat? Dans quel dispositif la méthode s'inscrit-elle et, dès lors, à quelle transformation et à quel écart doit-elle servir? A l'évidence, il n'y va ni d'un dispositif de guerre, ni d'un dispositif de vengeance, ni d'un dispositif de subversion politique. Les agencements évoqués précédemment éclairent donc, a priori, peu notre objet.

La machine ici investie est celle d'un « musée » et d'un « centre culturel ». Néanmoins, si le dispositif muséal semble bien être le point d'application du procédé de détournement, force est de constater qu'il fait l'objet d'un nettoyage qui, jusqu'à un certain point, le vide de tout contenu. Ses employés et usagers, ses œuvres, sa « vocation culturelle »⁵, son histoire, la politique culturelle dans laquelle il prend naissance, n'existent que sur le mode de l'absence. L'installation tend, semble-t-il, à représenter et à interroger un espace en procédant d'abord à l'assèchement de ce qui pourrait lui donner une signification sociale spécifique. Mais ce travail d'évidement s'arrête en chemin, avant d'avoir atteint une pure étendue ou un pur contenant. Il subsiste bel et bien quelque chose de cet espace initial. Des objets certes, mais surtout des murs, des formes, des passages, des vides, des recoins, des divisions, des limites, des partages entre des dedans et des dehors constituent la matière résiduelle. Ce reste correspond probablement à ce qu'on nomme régu-



lièrement l'« espace architectural » ou même l'« espace urbain ». Un « espace » désigné et défini comme une « chose », dégagee de toute épaisseur sociale, qu'il convient de traiter pour elle-même. Dans une posture quasi métaphysique, puisqu'elle tend à poser l'existence d'un espace en soi, la possibilité serait alors affirmée de concevoir et de penser un « espace » indépendamment de l'histoire, du contexte, de l'utilité sociale, des enjeux dans lesquels il s'enracine. Les formes mais aussi les divisions, les partages, les interdictions, les inclusions et exclusions auxquels procède nécessairement tout agencement spatial pourraient faire l'objet d'une perception et d'une réflexion autonomes vis-à-vis du champ social. Après avoir isolé un « espace » générique, l'installation « Le passe-muraille »

Gordon
Matta-Clark,
Office Baroque, 1977
© ICC Archive/
MuHKA

5

En se conformant aux prescriptions du droit à l'image et du droit d'auteur, les photos prises pour l'élaboration de l'installation goment les individus et altèrent les œuvres éventuellement présentes afin de les rendre non identifiables.

s'emploierait ainsi, par son action de détournement, à le questionner.

... ET SON DEHORS

Outre ses effets ludiques et esthétiques, une telle démarche a probablement le mérite de réactiver des questions comme celles du partage entre le dedans et le dehors ou du partage entre l'espace privé et l'espace public. Cependant, et à l'aune des trois dispositifs évoqués plus haut, est-il tenable jusqu'au bout de vouloir penser un espace générique? Est-il possible d'interroger un « dedans » et un « dehors » qui seraient en survol, hors de toute situation? Si tel était le cas, nous ne pourrions distinguer la différence qu'il y a entre l'action et les effets d'une armée lorsqu'elle traverse les murs des habitations privées et l'action et les effets de Matta-Clark lorsqu'il troue le bâti. Il y va bien de la même démarche, d'un même jeu de transgression des limites. Pourtant, leurs actions s'inscrivent dans des stratégies radicalement différentes. Or, à élever la question du partage entre l'espace privé et l'espace public au rang de généralité désincarnée, on ne pourrait comprendre les sens et les objectifs multiples et divergents que ce partage et le détournement de ce partage peuvent porter. Il est alors peu probable que la division, la limitation, la distribution de l'espace aient en elles-mêmes, hors des stratégies qui les convoquent, une signification.

Par ailleurs, l'idée même d'un espace isolé et isolable ne va pas sans soulever quelques problèmes sur le plan philosophico-politique. Marx a miné l'idée selon laquelle une chose produite aurait une existence propre, autonome des dispositifs sociaux dans lesquels elle est fabriquée et utilisée. Marx, et Henri Lefebvre à sa suite, nous ont appris à nous méfier de la chose « en soi » : chaque chose produite « contient et dissimule », en tant que chose, des rapports sociaux⁶, c'est-à-dire aussi des stratégies. Il convient donc d'arracher le masque des choses pour en dévoiler les conditions de production et d'usage. La chose produite n'est pas le fait d'une instance divine : elle n'a pas été créée d'un coup et indépendamment d'un contexte. Or, si on considère une chose en elle-même, abstraction faite du processus de sa production et des conditions de son

usage, celle-ci se présente comme sans histoire, comme déconnectée de toute activité et de tout enjeu humains. Elle devient de la sorte un fétiche. Par un tour de passe-passe, cette chose illusoire se substitue au réel. Elle n'en produit pas moins des effets, qui ne sont pas seulement des effets d'optique.

Il y aurait à soupçonner ces effets et les mensonges qu'un tel fétiche fabrique mais il y aurait, surtout, à évaluer l'intensité et la puissance de l'histoire qu'un tel objet nous conte. Que peut nous dire un espace construit (architectural ou urbain) mis en apesanteur, déconnecté de l'épaisseur du monde? Que peut-il nous dire du dispositif guerrier dans lequel les « architectes opérationnels » de Tsalal s'inscrivent? Que peut-il nous raconter des rapports de pouvoir qui encadrent les ouvriers dans la révolution industrielle? Que peut nous apprendre un « objet » pris en lui-même? Si l'on admet que les espaces dans lesquels nous vivons ont quelque chose à nous dire; si l'on exige d'eux qu'ils nous racontent une histoire suffisamment intense pour nous permettre de penser, et même de penser autrement, ce que nous sommes et les relations que nous entretenons; il devient impératif de leur rendre une épaisseur, un contenu. Ainsi, en rendant au Centre Pompidou ce qui le définit a priori – ses œuvres, ses fonctions et objectifs, son bâtiment, son ancrage dans une politique culturelle – et ce qui le transforme – des usages et des non usages –, en jonglant ensuite avec les limites de ce sanctuaire de la culture, on donnerait la possibilité à ce lieu de formuler un certain nombre de questions sur la manière dont nous (nous) vivons en tant qu'êtres dotés d'une culture. De la façon dont nous définissons la culture à la manière dont nous l'institutionnalisons, de la volonté d'ouvrir une telle culture à tous aux exclusions effectives qu'elle produit, de nombreuses problématiques articulées autour du dedans et du dehors de la culture pourraient constituer le fil d'un autre récit. Et, bien sûr, au cœur de cette histoire, il conviendrait de voir comment l'espace architectural tente lui-même de répondre à ces questions et comment il en formule de nouvelles.

Géraldine Brausch

6

Henri Lefebvre, *Espace et politique. Le droit à la ville II*, Ed. Economica/Anthropos, Paris, 2000.

BIOGRAPHIES

GÉRALDINE BRAUSCH

Assistante au Service de philosophie morale et politique de l'Université de Liège (ULg) en Belgique, Géraldine Brausch (1977) mène une thèse de doctorat sur les liens entre l'espace et les rapports de pouvoir à partir des thèses d'Henri Lefebvre et Michel Foucault. Elle a dirigé, en collaboration avec Édouard Delruelle, la publication de L'inventivité démocratique aujourd'hui. Le politique à l'épreuve des pratiques (éditions du Cerisier, Cuesmes, 2005) et Le droit sans la justice (Bruylant/LGDJ, Bruxelles-Paris, 2004). Parmi ses contributions récentes, « La laïcité à l'épreuve de ses usages » s'inscrit dans un ouvrage collectif dirigé par M. Jacquemain et N. Rosa-Rosso (Du bon usage de la laïcité, Aden, Bruxelles, 2008). Elle est l'auteur du septième volume de la collection « Architexto » (Fourre-Tout éditions, Liège, 2008) avec les architectes-urbanistes A. Baumans et B. Deffet, et assure le secrétariat, au sein de son service, de la revue en ligne de philosophie politique, Dissensus, dont le premier numéro a paru en janvier 2009.

JULIEN DE SMEDT / JDS ARCHITECTS

Julien De Smedt est le fondateur et directeur de JDS Architectes basé à Copenhague, avec des bureaux à Bruxelles et à Oslo. Son travail est reconnu en Europe et à l'étranger, et l'engagement de Julien pour l'exploration de nouvelles typologies d'architecture et programmes a contribué à relancer le débat sur l'architecture au Danemark avec des projets tels que le Batiments d'habitation VM, la Maison Maritime de la Jeunesse et la Salle de Concert de Stavangerl. Né à Bruxelles de l'amateur d'art français Jacques Léobold et l'artiste belge Claude De Smedt, il a fréquenté les écoles à Bruxelles, Paris et Los Angeles avant de recevoir son diplôme de la Bartlett School of Architecture. Avant de fonder JDS Architectes, Julien a travaillé avec OMA à Rotterdam et co-fondé l'agence d'architecture PLOT à Copenhague. En 2004, JDS a reçu un Lion d'or à la Biennale de Venise pour la Salle de Concert de Stavanger. The Mountain (logements) a reçu l'honneur de Best Housing au cours du World Architecture Festival en 2008.

CÉDRIC LIBERT

Diplômé en 1998 de l'Institut supérieur d'architecture Lambert-Lombard à Liège, Cédric Libert (1974) poursuit sa formation à l'Architectural Association à Londres, avant de rejoindre en 2001 le bureau de Zaha Hadid architects en qualité de collaborateur, notamment sur le Skijump d'Innsbruck.

Après un passage à l'atelier d'architecture L'Escaut à Bruxelles, il fonde avec Vincent Piroux et Cécile Chanvillard le bureau Anorak qui remporte en 2005 – en association avec les architectes Poponcini & Lootens, DMT et le paysagiste français Michel Desvigne – le concours pour l'aménagement et la construction de 400 logements sur le site de l'ancien hôpital de Bavière à Liège.

Dans le cadre de différentes expositions et conférences, le travail d'Anorak a été présenté en Belgique (Bruxelles, Mons, Gand et Liège), aux Pays-Bas (Maastricht), en Chine (Shanghai), en France (Paris, Nice et Marseille), en Grande-Bretagne (Londres) et en Italie (Milan).

Simultanément à son expérience professionnelle, il mène une importante activité académique, notamment à l'Institut supérieur d'architecture de la Communauté française de Belgique La Cambre à Bruxelles et à l'Institut supérieur d'architecture Saint-Luc de Wallonie à Liège (2003-2007), où, à côté de ses activités d'enseignant, il développe et coordonne le Festival d'architecture, réunissant expositions et conférences internationales.

COLOPHON

LE PASSE-MURAILLE

Installation / Julien De Smedt Architects

19 avril 2009 – 17 mai 2009

Centre Wallonie-Bruxelles
(Direction : Christian Bourgoignie)
127-129, rue Saint-Martin
F-75004 Paris

COMMISSARIAT

Cédric Libert, architecte

CONCEPTION / SCÉNOGRAPHIE

Julien De Smedt
Wouter Dons
Lucia Pola
Niko Møller (photographies)
Benny Jepsen (programming)
Robert Huebser (visuels)

MONTAGE

Alain Moors
Sylvio Meranville

ACCUEIL

Assia Yazid
Eric Meunié
Florence Servais

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Contribution : Géraldine Brausch
Relecture : Thomas Moor

Mise en pages : École de Recherche graphique / ERG, Bruxelles (Floriana Da Silva, Emily Delmiche, Gregory Dapra, Gauthier Dewez)

Crédits photographiques : Niko Møller (p.4-13), avec l'aimable autorisation du Centre Pompidou; Florent Dex / MuKHA (p.15-18)

Les auteurs se sont efforcés de mentionner les sources des visuels présents dans le catalogue et de régler les droits relatifs aux illustrations conformément aux prescriptions légales. Dans le cas où certaines d'entre-elles auraient échappé à leur vigilance, ils prient les ayants droit de les contacter de façon à régulariser la situation.
Contact : thomas.moor@cfwb.be

Espèces d'Architecte tient à remercier :

Marie-Dominique Simonet, Vice-Présidente et Ministre de l'Enseignement supérieur, de la Recherche scientifique et des Relations Internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

Fadila Laanan, Ministre de la Culture et de l'Audiovisuel de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

Mélanie Delvaux, Julien Medros, Didier Tellier, Christine Giminne, Catherine Dantan, Leen De Backer, Christine Clinckx

La Direction du Centre Pompidou pour avoir permis la réalisation du reportage photographique du Passe-Muraille

SOLANG

PARIS BRUSSELS

Impression : IPM Printing, Bruxelles
Papier : Arctic Volume HighWhite – 115 gr

Une initiative de la Cellule architecture de la Communauté française Wallonie-Bruxelles
© 2009 Wallonie-Bruxelles International / Communauté française Wallonie-Bruxelles

ESPÈCES D'ARCHITECTE

Espèces d'Architecte / Wallonie-Bruxelles, est réalisé par Wallonie-Bruxelles International, le Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, avec le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris. En partenariat avec l'Awex, la revue belge d'architecture A+, la revue française d'architecture d'a et le magazine français Beaux Arts

PROGRAMME

Méthodologie du sensible

exposition de l'Atelier d'architecture Pierre Hebbelinck à la Galerie d'architecture, du vendredi 7 novembre au samedi 6 décembre 2008

L'Alibi documentaire

exposition de photographies au Centre Wallonie-Bruxelles, présentée dans le cadre du Mois de la Photo à Paris et de la Saison culturelle européenne en France, du vendredi 14 novembre 2008 au dimanche 1er février 2009

Béton et Garamond

Rencontres éditions et architecture, à l'École spéciale d'architecture, jeudi 26 et vendredi 27 mars 2009

Le Passe-Muraille

installation de Julien de Smedt Architects au Centre Wallonie-Bruxelles, du dimanche 19 avril au dimanche 17 mai 2009

Lieux communs

Films et vidéo au Centre Wallonie-Bruxelles, du lundi 27 avril au jeudi 30 avril 2009

Win-Win

Rencontres architecture et économie, mardi 19 mai 2009

Dialogic Park I

exposition transdisciplinaire d'architecture, de design, de graphisme et d'art à Bétonsalon, samedi 20 juin au samedi 25 juillet 2009

www.especesdarchitecte.be

DIRECTION GÉNÉRALE

Philippe Suinen,
Administrateur général de Wallonie-Bruxelles International

Frédéric Delcor,
Secrétaire général du Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

Christian Bourgoignie,
Directeur du Centre Wallonie-Bruxelles à Paris

COORDINATION GÉNÉRALE

Anne Lenoir,
Chef du Service culturel de Wallonie-Bruxelles International

Pascaline Van Bol,
Directrice des Relations bilatérales et transfrontalières avec la France – Wallonie-Bruxelles International

Chantal Dassonville,
Directrice générale adjointe de l'Infrastructure du Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

Pascale Eben,
Attachée au Service culturel de Wallonie-Bruxelles International

Thomas Moor,
Cellule architecture du Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

Elisabeth Dumesnil,
Responsable des Arts plastiques et de la Communication, centre Wallonie-Bruxelles

Ariane Skoda,
Assistante de la Communication et des Expositions, Centre Wallonie-Bruxelles

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Cédric Libert,
Architecte

COMMUNICATION GRAPHIQUE

Renaud Huberlant,
Enseignant à l'École de recherche graphique à Bruxelles

Floriana Da Silva, Emily Delmiche, Gregory Dapra, Gauthier Dewez,
Étudiants

EN PARTENARIAT AVEC

Stefan Devoldere,
Rédacteur en chef de la revue belge d'architecture A+

Audrey Contesse,
Secrétaire de rédaction francophone de la revue belge d'architecture A+

Emmanuel Caille,
Rédacteur en chef de la revue d'architecture française d'a



PARTENAIRES MÉDIA

A+

A+ revue belge d'architecture

d'a

d'a

BeauxArts
magazine

Beaux Arts magazine

