Marek PABICH[1]

L'espace plus beau que l'objet – architecture contemporaine des musées

Confronté aux transformations de l'art contemporain, lorsque les choses changent sans cesse de fonction et de signification et tandis que l'interprétation d'une œuvre d'art met souvent dans l'embarras les historiens de l'art, l'architecte balance entre une définition précise de l'espace du musée et la possibilité de laisser la liberté de formation de cet espace au commissaire de l'exposition. Il est toujours obligé de choisir : il va soit imposer un certain caractère aux intérieurs, soit prendre le parti de la neutralité ; créer l'architecture comme une marque ou s'inscrire discrètement dans l'espace déjà existant. Son choix dépend en grande partie de la façon dont il comprend l'essence de l'art qui doit être exposé dans le bâtiment projeté, et du rôle que le musée est censé jouer auprès d'une société définie. L'espace de musée, vu dans le contexte de la définition de la beauté, possède une dimension particulière. Il abrite ce qui constitue l'essence du beau pour un homme et ce qui est la source de ses émotions esthétiques. Bien que l'art contemporain, contrairement à l'art ancien, ne fasse pas du beau sa valeur esthétique principale et qu'il s'y réfère de plus en plus rarement, le seul fait de côtoyer les œuvres d'art (après la valorisation effectuée par le musée) met le spectateur dans une situation exceptionnelle. De grandes attentes quant à la forme d'un nouveau musée font que c'est le type de bâtiment le plus souvent critiqué, soulevant des discussions et des querelles animées. Autrefois c'étaient les bâtiments des expositions mondiales qui faisaient naître de telles discussions mais pour des causes techniques et non émotionnelles.

Photo 1 (M. Pabich). Contemporary Art Museum, Barcelona, arch. Richard Meier.

Le projet d'un musée d'art est un des plus grands défis pour un architecte. Selon l'architecte américain Richard Meier, un projet de musée constitue une occasion exceptionnelle *« pour créer des accents, des*

[1] HDR, ingénieur architecte, Directeur adjoint de l'Institut d'Architecture et d'Urbanisme de l'Ecole polytechnique de Łódż. Sa dissertation a obtenu, pour la première fois dans l'histoire de l'Académie Polonaise des Sciences, le premier prix dans le domaine de l'architecture.

associations, des intérieurs vivants pour abriter des œuvres d'art. C'est aussi une occasion de dire comment elles devraient être perçues » [2].

L'architecture est souvent définie comme l'art de former l'espace. Il ne faut toutefois pas oublier qu'elle prend une dimension spécifique lorsqu'il est question de celle des musées d'art. Les musées nous font prendre une attitude esthétique active qui se réalise par une émotion esthétique.

Les musées et les œuvres qui y sont exposées, ce ne sont pas seulement des bâtiments et des objets physiquement existants, c'est aussi toute une gamme d'impressions et d'émotions parfois violentes. L'art stimule notre imagination, nous transporte dans un autre temps et lieu. Dans *Le Musée Imaginaire,* André Malraux a remarqué qu'autrefois *« aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture ; encore était-elle souvent aussi poésie »*[3] Une pareille comparaison peut parfois s'appliquer aux musées. Des musées exceptionnels avec leurs collections c'est aussi une poésie, poésie visible.

Photo 2 (M. Pabich). Musée de l'Orangerie, Paris.

Quand il crée un musée, l'architecte collabore non seulement avec des spécialistes de musée. Dans le cas du bâtiment de *Mundaneum,* Le Corbusier et P. Jeannaret collaborèrent avec l'industriel belge Paul Otlet, ce qui eut une influence importante sur l'idée des deux architectes. Il est généralement admis que c'est Le Corbusier qui introduisit le musée en forme de pyramide. Pourtant c'est Otlet qui encouragea les architectes à étudier attentivement le livre d'Andersen et Hébrard : *Création d'un Centre Mondial de communication* et qui attira leur attention sur la forme particulière du ziggourat à Khorsabad représenté dans le livre.

De même Frank Lloyd Wright projeta le Musée Guggenheim sous une forte influence de Hilda Rebay, la conseillère artistique de Solomon R. Guggenheim. En juin 1943, dans sa lettre adressée à l'architecte, elle parla de l'idée de construire un musée pour y abriter la

---

[2] Richard Meier, *Architectural Drawings 1971-1984,* foreword – Richard Meier, Rudolf Kicken Galerie, Cologne 1985, p.11

[3] André Malraux : *Le Musée Imaginaire,* Gallimard : Paris 2002, p. 12.

collection de Guggenheim, exposée jusqu'alors dans un garage adapté : *« J'ai besoin d'un guerrier, d'un amoureux de l'espace, d'un agitateur, d'un homme prêt à subir toute épreuve et d'un homme intelligent. Je veux un temple de l'âme, une statue »*[4]. Ses paroles influencèrent fortement F. L. Wright. Bientôt il s'avéra que la collection Guggenheim ne quitta pas le garage pour longtemps. En 1959, elle déménagea dans un autre *garage*, cette fois à plusieurs niveaux – dans le bâtiment de Fifth Avenue.

Photo 3 (Mariusz Mijal). Solomon R. Guggenheim Museum, arch. F.L. Wright, New York.

Wright fut profondément déçu par le choix que fit Guggenheim d'implanter son musée à New York. Pour Wright qui adorait les espaces ouverts, cette ville était trop peuplée, à l'aménagement trop dense ; il la critiquait pour son manque de valeurs architectoniques. Déjà le jour de l'ouverture du musée, Lewis Mumford estima que la seule solution pour ce bâtiment était de le transformer en musée de l'architecture. Une telle destination serait, selon lui, conforme à la forme de la construction tout en dissimulant ses manques. En même temps, il traite ce bâtiment comme une sculpture exceptionnelle. C'est *« un nouveau genre de sculpture mobile, son mouvement dynamique est accentué par les silhouettes des visiteurs qui forment une frise mouvante opposée aux peintures immobiles et illuminées »*[5].

Pendant sa construction déjà, le bâtiment qui provoqua le détour dans la recherche d'une forme différente de l'architecture de musée – Guggenheim Museum, était considéré comme une sorte de pièce de collection. Plus nettement se dessinait sa forme dans le paysage de New York, plus on entendait d'opinions pareilles à celle publiée en 1959 dans Art Forum que c'est un *« bâtiment qui devrait être placé au musée pour témoigner de la folie du vingtième siècle »*[6]. Presque un demi-siècle après cette réalisation, lorsque de plus en plus de musées signes sont créés, personne n'est plus surpris par la remarque de David Levy : *« Si tu*

[4] http.//www.guggenheim.org/the_building_bottomindex.html
[5] Lewis Mumford : "Critical Opinion" [dans :] *Museum News,* nr 5, January 1960, p. 16.
[6] *Art Forum,* December 1959, p. 180.

fais le projet d'un bâtiment de musée tu es peut-être en train de créer l'œuvre la plus importante de sa collection »[7].

C'est la dimension exceptionnelle de l'architecture d'un musée qui lui impose parfois la fonction d'un objet de musée. Une émotion esthétique due à la contemplation d'une œuvre d'art peut donc être renforcée par le bâtiment lorsque ce dernier est lui-même une œuvre architectonique. Au milieu du vingtième siècle le bâtiment du Musée Guggenheim causa un tournant dans la recherche d'une forme nouvelle de l'architecture de musée. Pendant sa construction déjà, il était considéré comme une sorte de pièce de collection. Le caractère symbolique d'un bâtiment de musée est de plus en plus souvent souligné par le renom de l'architecte qui crée son projet. Le fait d'avoir confié à Richard Rogers le projet d'agrandissement du High Museum of Art (Atlanta) de Richard Meier et à l'équipe Herzog & de Meuron celui de l'agrandissement du Walker Art Center (Minneapolis) de E.L. Barnes montre qu'une association consciente des différentes attitudes de création des architectes remarquables attire le visiteur et lui offre le spectacle magnifique d'une œuvre architecturale avant même qu'il franchisse sa porte. La proposition faite à Frank Gehry d'exécuter le projet de l'agrandissement de la digne Corcoran Gallery of Art (Washington), le fait de demander à Renzo Piano de projeter l'extension de l'Art Institute of Chicago ou encore la réalisation de l'idée de Daniel Libeskind d'agrandir Denver Museum of Art créent une situation semblable.

De plus en plus souvent nous pouvons entendre dire que le bâtiment devient plus important que la collection. Cette idée trouve une confirmation partielle dans la réalisation du Musée Guggenheim de Frank Gehry à Bilbao. Ce bâtiment devint comme une icône pour toute la ville.

Photo 4 (M. Pabich). Guggenheim Museum, arch. F. Gehry, Bilbao.

Les foules de visiteurs affluant au musée sont avides de contact avec l'art mais aussi curieuses du bâtiment qui suscita une si grande agitation et

[7] "State of the Art" [dans :] *Newswek*, April 2, 2001, p. 63

créa un effet marketing exceptionnel pour la Fondation Guggenheim.

Photo 5 (M. Pabich). Guggenheim Museum, arch. F. Gehry, Bilbao

Les paroles de Philip Johnson pour qui *« les bâtiments de musée sont comme des symboles, de même que les églises et les tribunaux dans le siècle passé. L'architecte doit créer l'intérieur et l'extérieur, la structure symbolique à laquelle la société peut se référer avec la même fierté »*[8]. paraissent toujours actuelles. En même temps, Philip Johnson caractérisa de façon très succincte son attitude envers l'architecture de musée et ses propres références historiques : *« Un Musée doit ressembler à Schinkel »*[9].

Photo 6 (M. Pabich). Altes Museum, arch. K. F. Schinkel, Berlin.

[8] P. Johnson : *Architect's Statement* [dans :] *The Sheldon Memorial Art Gallery,* University of Nebraska : Lincoln 1964, p. 7.
[9] Philipa Johnson [dans :] *Building the New Museum,* ed. Suzanne Stephens, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press : New York 1986, p.33.

Il résuma ainsi les efforts des architectes qui créèrent les projets de musées pendant les deux siècles écoulés d'existence du musée en tant qu'institution publique. Il rendit aussi hommage à la perfection du musée de Schinkel qui s'exprime par la subordination de l'organisation de tout le bâtiment à la bonne orientation, ceci grâce à la rotonde centrale accessible des deux étages du musée.

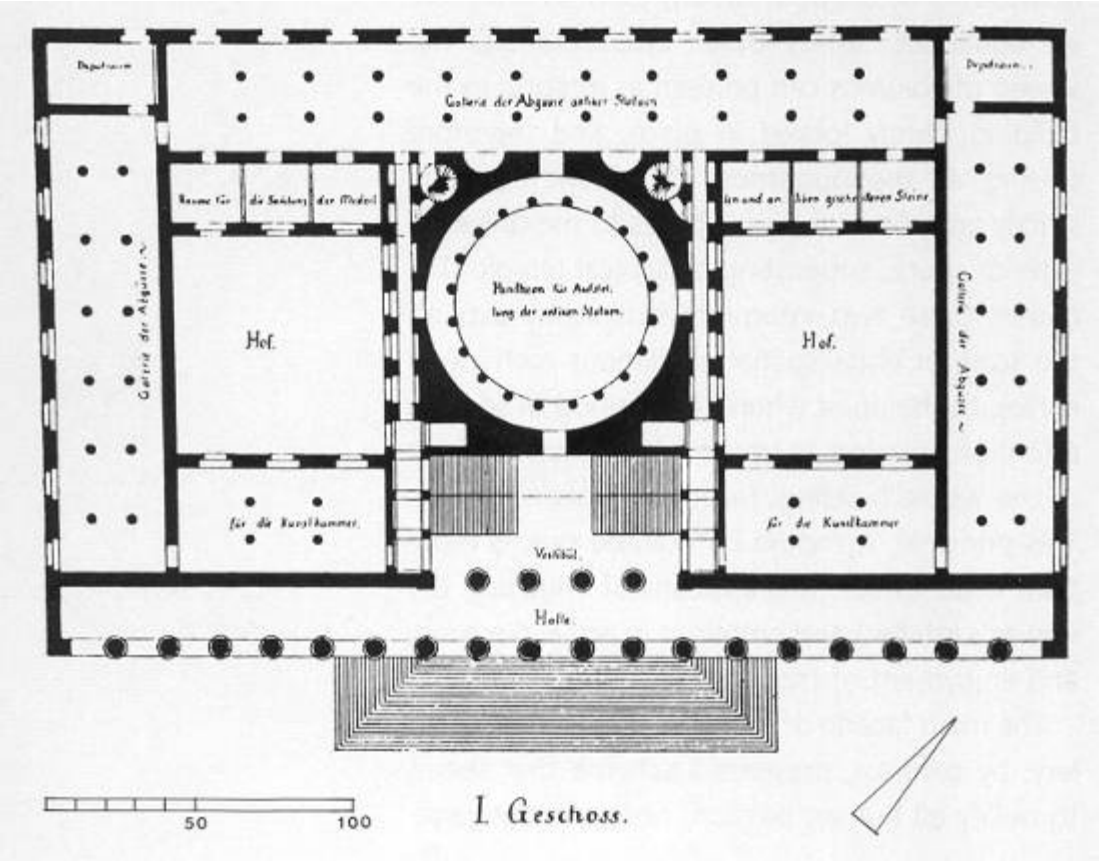

Fig. 1 (Archive d'auteur). Altes Museum, arch. K. F. Schinkel, Berlin.

De nouveaux bâtiments apparaissent, le cercle d'événements et de problèmes s'élargit – ce qui est passionnant c'est que tout change sans cesse. Comme le dit Ernst Gombrich – ce qui se passe maintenant, c'est déjà du passé. C'est pourquoi il est nécessaire de corriger constamment notre perception, non seulement des bâtiments de musées, mais aussi celle de leurs collections.

À titre d'exception, je vais ici évoquer un musée qui n'est pas un musée d'art. Je pense au Musée du Quai Branly de Jean Nouvel.

Photo 7 (M. Pabich). Musée du Quai Branly, arch. J. Nouvel, Paris.

Là, les objets ethnographiques sont exposés comme des œuvres d'art. La scénographie de l'exposition, se référant souvent aux contextes culturels, met en relief non seulement les valeurs culturelles, magiques des objets exposés mais aussi leur beauté. Une pénombre règne à l'intérieur soulignant l'atmosphère de magie et de mystère. L'architecte parle ainsi de son projet – comment créer une architecture qui a un caractère inattendu ? Doit-elle avoir un caractère archaïque ou l'esprit de régression ? Bien au contraire, les technologies avancées donnent la réponse. Les moyens ne comptent pas. Seul le résultat compte : la matière fait parfois semblant de disparaître donnant l'impression que le musée devient un abri simple, sans

murs, dans la forêt. La dématérialisation, allant au-devant des éléments de la fonction est utilisée de manière sélective. Ainsi l'illusion devient une partie matérielle d'une œuvre d'art.

Nouvel trouve que le contact avec une œuvre d'art dans un musée devrait se faire plus dans une atmosphère de magie et de sainteté et non seulement celle de connaissance pure et rationnelle d'une œuvre.

Photo 8 (M. Pabich). Musée du Quai Branly, arch. J. Nouvel, Paris

Chaque situation crée des circonstances différentes. Ensuite Jean Nouvel ajoute que dans un musée, il faut inquiéter le visiteur, lui créer un terrain différant des expériences qu'il a connues jusqu'alors – exciter ses sens donc créer de nouvelles valeurs, un nouvel espace et surprendre le visiteur. Un destinataire non préparé à une telle réalité peut se sentir perdu faute d'une telle expérience.

Photo 9 (M. Pabich). Musée du Quai Branly, arch. J. Nouvel, Paris

En même temps, l'extérieur d'un immeuble doit être l'expression de son intérieur tout en confirmant visuellement sa fonction. Nous rappelant la dimension symbolique d'un bâtiment de musée nous ne devons pas oublier le contexte du lieu. À Vaduz, la capitale du Liechtenstein, un musée fut construit dont la lourde forme d'un parallélépipède en béton, poli en noir avec des pierres de rivière, nous rappelle que « nous sommes au pays du secret bancaire»[10].

[10] Jean-Louis Gaillemin : « Vaduz : la Kaaba de l'art du Liechtenstein » [dans :] *Connaissance des Arts,* nr 601, Janvier 2003, p. 100.

Photo 10 (M. Pabich). Kunstmuseum Liechtenstein, arch. arch. M. Morger, H. Degelo, Ch. Kerez, Vaduz

L'utilisation de certains matériaux peut aussi avoir son expression symbolique. Les bunkers en béton symbolisent le trésor de l'art, contrairement à la pyramide en verre au Louvre que certains politiciens tenaient pour le synonyme de la politique transparente de François Mitterand.

Lorsqu'il cherche l'inspiration pour son projet de bâtiment, l'architecte observe le contexte de l'entourage. Même des situations similaires aboutissent à des solutions différentes dans chaque cas individuel. L'architecte, comme l'artiste, est aux prises avec la matière mais aussi avec les idées. À la recherche de son chemin, il puise dans le passé, trouve l'inspiration dans la vie quotidienne. Se couper des traditions donne aussi de nouvelles possibilités de création. Projetant en 1966 le Whitney Museum of American à New York, Marcel Breuer écrivait comment devrait ou plutôt ne devrait pas être un bâtiment de musée : *« Il est plus facile de dire à quoi il ne devrait pas ressembler. Il ne devrait pas ressembler à un bâtiment de commerce ou de bureaux, il ne peut pas non plus rappeler un lieu de distraction facile. Sa forme et le matériau dont il est construit devraient s'identifier à la masse d'une tour de cinquante étages et à celle des ponts, longs d'un mille, au milieu de la jungle d'une ville bariolée. Il devrait être indépendant,* (...) *rejeter l'histoire tout en possédant un lien visuel avec la rue qui l'entoure»*[11].

Les principes urbanistiques de Cincinnati à leur tour inspirèrent directement Zaha Hadid lors de son projet de la structure de Cincinnati Arts Center. L'auteur appelle son projet un tapis urbanistique. La manière de former l'espace intérieur de la galerie rappelle le réseau des rues de la ville.

[11] M. Breuer : *The Architect's approach to he design of the Whitney Museum of Art,* text sans date, Whitney Museum of Art, p.1.

Photo 11 (archive d'auteur). Contemporary Arts Center, arch. Z. Hadid, Cinncinati

Après de nombreuses années de construction de musées–bunkers, on construit à présent des bunkers dissimulés dans des formes en verre transparent qui feignent un contact direct de l'intérieur avec l'extérieur.

La vie dynamique des villes exige souvent des espaces fermés, donnant la sensation de l'isolement absolu et de la sécurité. Tadao Ando traite le mur comme une frontière entre le bien et le mal, entre la violence et le manque de violence. Le mur possède la force magique de diviser l'espace, au sens non seulement physique, matériel mais surtout symbolique. L'architecture est créée par des lieux et des espaces que Tadao Ando sépare symboliquement avec un mur leur conférant ainsi des références nettes de l'espace-temps. Dans le cas de Modern Art Museum à Fort Worth le mur est doté d'une fonction en supplémentaire, il devient le fond pour l'art présenté tout en séparant les espaces qui évoquent différentes impressions et émotions esthétiques. Masao Furuyama voit dans l'idée de ce musée et dans sa forme des liens espace-temps compris pourtant autrement que dans le cas de la sculpture ou de l'architecture. Il perçoit le pavillon en béton dans du verre comme une découverte archéologique dans une vitrine de musée et « le bloc de verre congela non seulement l'espace mais aussi le temps, ce qui veut dire qu'il transforme un moment en une éternité au moyen d'arrêter le temps »[12].

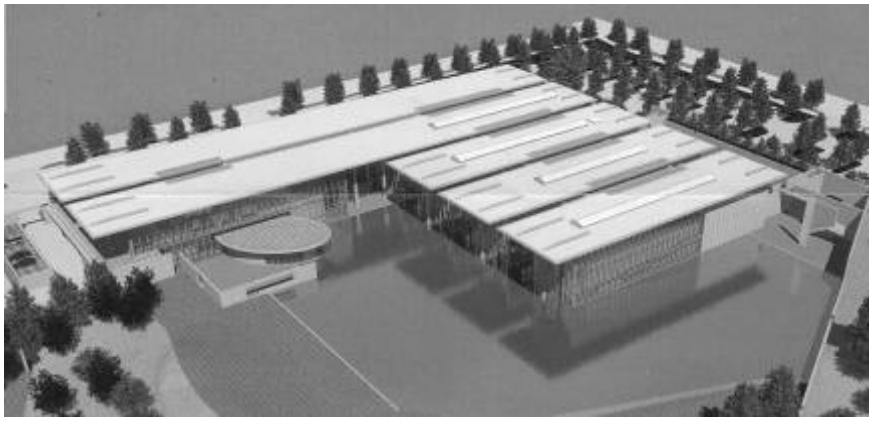

Photo 12 (archive d'auteur). Modern Art Museum, arch. T. Ando, Fort Worth.

Selon la philosophie de Tadao Ando, l'espace compris à l'intérieur des pavillons en béton est invariable tandis que sa couche extérieure, entre le béton et le verre, change sous l'influence de la lumière. Son projet se réfère à l'idée de Mies van der Rohe de construire un musée en verre.

[12] *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings.* Edited by Vittorio Magnago Lampugnani and Angeli Sachs, Prestel Verlag : Munich 1999, p. 196.

Simultanément, le musée de T. Ando constitue une voix nouvelle dans la discussion sur le rôle joué par la Grande Galerie du Louvre. Le principal élément de l'espace de ce musée, ce sont justement les longues et étroites galeries éclairées d'en haut. Kimbell Art Museum de Louis Kahn, situé à Fort Worth, près du musée Ando, n'est-il pas une répétition visible de la forme multipliée de la galerie du Louvre ?

Conformément aux idées de Mario Botta – le musée c'est d'un côté un élément de notre réalité et de l'autre *« un miroir de la société contemporaine »*[13]. L'architecte souligne ainsi le fait que la société s'exprime à travers l'art filtré par le musée. Mario Botta traite le musée comme un immeuble d'habitation car les deux bâtiments ont la fonction d'un abri. Il les protège contre le monde extérieur avec des murs massifs et impénétrables.

Photo 13 (M. Pabich). Centre Dürrenmatt, Neuchâtel, arch. Mario Botta,

Il leur donne ainsi une forme symbolique et sculpte l'intérieur avec de la lumière. *« L'architecture est née du conflit entre les idées de l'architecte et la réalité »*. C'est l'opinion de Mario Botta qui caractérise ainsi son idée de l'architecture : *« Je tâche toujours de donner à l'architecture un certain sens de la présence car j'estime qu'un bâtiment doit émettre un signal lisible envers les autres bâtiments. Mais lorsque j'y pénètre, l'intérieur doit être simple et modeste, il ne doit exercer une influence qu'au moyen de la lumière formant l'espace »*[14].

Photo 14 (M. Mijal). San Francisco Museum of Art, arch. Mario Botta, San Francisco.

[13] Mario Botta : *Projets récents l'art* [dans :] *Musée en mutation,* Colloque international, Actes, Musée d'art et d'histoire de Genève, Haute école d'arts appliqués, Genève 2002, p. 27.

[14] Mario Botta *Watari-Um project in Tokyo 1985-199,* ed. Watari-Um, Tokyo 1990, p.9.

Lorsqu'il préparait le projet du musée privé Watari-Um à Tokyo, dans la tour de Babel urbanistique, comme Mario Botta définit la capitale du Japon, il voulait que son bâtiment introduise l'ordre, lui conférant les traits d'un symbole. Non seulement parce que *« les rêves de la durabilité éternelle d'une œuvre sont le faible de tout créateur »*, mais aussi pour intéresser plus le passant d'une grande ville. Botta voulait aussi s'opposer au désordre de l'espace de ville, à la contradiction des styles et des formes qu'il contient.

Photo 15 (Pino Musi). Watari-Um, arch. Mario Botta, Tokyo

Créant *« ce bâtiment bizarre qui ressemble plutôt à un oiseau déployant ses ailes au-dessus de la rue »*[15], il lui confère les traits d'un signe fort, il espère même que son action sera aussi forte que celle d'un drapeau ou d'un totem.

La réalisation de l'agrandissement du musée de Winterthur présente une approche différente de la forme d'un musée. Annette Gigon et Mike Guyer, auteurs du projet gagnant, y furent confrontés à un problème peu ordinaire quant à la possibilité de la construction. La nouvelle partie du bâtiment, destinée à abriter la collection d'art moderne, ne devait être construite que pour une période de dix ans. C'était la condition posée par la ville. Qui plus est, le projet ne pouvait pas supprimer le parking municipal situé sur la parcelle destinée à l'agrandissement.

Photo 16 (M. Pabich). Musée des Beaux-arts, arch. arch. A. Gigon, M. Guyer, Winterthur

Annette Gigon et Mike Guyer gagnèrent ce concours grâce à leur idée de présenter un projet très économique qui ne dissimulait pas le caractère temporaire du bâtiment. C'était plutôt un pavillon, construit au-dessus du parking et relié au musée

[15] Mario Botta : *Projets récents l'art* [dans :] *Musée en mutation,* Colloque international, Actes, Musée d'art et d'histoire de Genève, Haute école d'arts appliqués, Genève 2002, p. 27.

Rittmayer au niveau du premier étage. À cause des contraintes financières, le système d'éclairage est très simple, inspiré par la toiture à redents des bâtiments d'usine. Le pan nord, en verre, du toit fut recouvert d'un film mat pour mieux disperser la lumière.

Photo 17 (M. Pabich). Musée des Beaux-arts, arch. arch. A. Gigon, M. Guyer, Winterthur

Les limitations économiques et temporelles quant à la période de fonctionnement du bâtiment *« nous ont conduits vers une construction à deux faces : une association d'un bâtiment industriel et d'un musée »*[16] - constatèrent les architectes. La totalité de la construction fut soumise à la possibilité de montage et de démontage rapides. La charpente est une armature légère en acier, entourée de murs zingués à l'extérieur et protégés contre les intempéries par d'étroites surfaces de verre placées verticalement.

De même que la lumière, le silence et la possibilité de se recueillir parlent symboliquement de la fonction de musée. Le silence souligne et renforce le contact individuel entre le visiteur et l'art. L'art le transporte même en dehors du temps et de l'espace. Il arrive de plus en plus souvent que des collectionneurs d'œuvres d'art deviennent investisseurs des bâtiments de musées. Côtoyant quotidiennement des œuvres d'art, sensibles à la beauté, ils savent bien définir ce qu'ils attendent d'un bâtiment abritant la collection de sorte que le visiteur puisse avoir le meilleur contact avec l'exposition. Grâce à cela, on revint à l'idée de construire des bâtiments à un niveau, cette fois inscrits dans le paysage naturel et assurant le contact avec la nature. Cela permet au visiteur de retrouver sa sérénité et de bien se préparer à la rencontre avec l'art.

Les intérieurs simples et neutres commencent à lasser non seulement les visiteurs mais aussi les commissaires de l'exposition. En 1993, Alfred Pacquement, directeur de la Galerie

[16] Annette Gigon : *Construire pour l'art* [dans :] *Musée en mutation,* Colloque international. Actes, Musée d'art et d'histoire de Genève, Haute école d'arts appliqués, Genève 2002, p. 52.

Nationale du Jeu de Paume à Paris, exprima l'opinion que *« jusqu'alors on a abusé de l'idée de la neutralité de l'espace d'exposition. Il est évident que des éléments superflus ou ceux de décoration ne doivent pas perturber la perception des œuvres d'art mais une bonne architecture n'est jamais neutre et les œuvres d'art contemporaines font meilleur effet lorsqu'elles sont entourées d'une bonne architecture »*[17].

Je voudrais citer ici les idées de Jean-Christophe Ammann, directeur du Museum für Moderne Kunst à Francfort ainsi que celles du créateur de ce bâtiment, l'architecte Hans Hollein. Deux ans avant l'ouverture du musée, Jean-Christophe Ammann écrivait : *« l'attention du visiteur ne devra pas choisir entre l'art et l'architecture* [...] *l'art ne peut pas être repoussé au second plan, mais l'attention du visiteur devra être dirigée de sorte qu'il voie l'art à travers l'architecture et l'architecture à travers l'art. Autrement dit : notre tâche c'est donner un espace vivant à l'art »*[18]. Il proposait que, dans ce musée, les œuvres d'art ne soient pas seulement exposées et catalogués mais que le musée soit l'endroit où se concentre l'énergie dont la source sont les œuvres d'art ; que l'on donne aux objets exposés la possibilité de s'exprimer pleinement. C'est alors que le visiteur peut recevoir l'impulsion énergétique contenue dans toute œuvre d'art.

Le sculpteur américain Donald Judd s'attendait même à ce que ce soient les sculpteurs qui s'occupent de la création des projets de bâtiments. Plusieurs directeurs de musée craignaient, et souvent non sans raison, qu'un espace agressif ne perturbe la perception des œuvres. Thomas Decke préconisait : *« de même qu'une gare de chemin de fer, un musée remplit une certaine fonction, il doit alors posséder un espace adéquat à l'exposition des œuvres d'art. L'architecture doit se dissimuler derrière la fonctionnalité. Les visiteurs doivent se souvenir de l'œuvre et non de l'architecture... »*[19]. Hugh Pearman, à son tour, pose la question : *« Un musée ou une galerie, que doivent-ils être ou à quoi doivent-ils ressembler aujourd'hui ? »*[20]. Il y répond ironiquement que quelle que soit la réponse à cette question, cela n'a aucune importance. Le bâtiment comme tel devient plus important que le message qu'il contient, c'est-à-dire la collection. Et surtout, il souligne ironiquement que : *« la seule chose qui compte c'est qu'il soit projeté par un architecte de renom mondial ».* Sa conclusion

---

[17] *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu*, Muzeum Sztuki : Łódź, Seria Problemy, nr 1/93, p. 36.

[18] *Museum für Moderne Kunst. Frankfurt am Main,* Publikation zum Richtfest am 13. Juli 1988, Museum für Moderne Kunst : Frankfurt am Main, 1988.

[19] *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu*, Muzeum Sztuki : Łódź, Seria Problemy, nr 1/93, p. 28.

[20] Hugh Pearman : "Designing to steal the show" [dans :], *The Sunday Times,* 12 May 1991.

est claire : *« si cela continue ainsi, alors au XXIe siècle, nous en arriverons à la situation où ni musées ni galeries n'auront besoin de collection, ils vont uniquement glorifier leur existence »*[21].

Formuler *à priori* certaines consignes concernant la relation pièce de collection – espace peut se révéler risqué comme en témoigne l'opinion de Daniel Buren. Il estime que l'on ne peut pas placer une œuvre d'art dans des espaces différents, à chaque fois l'artiste veut modifier son œuvre. Nous voilà dans une situation différente de la pratique de musée en usage jusqu'à maintenant – c'est l'artiste qui adapte (soit il exprime une telle intention) son œuvre à l'entourage. Bien sûr, c'est un exemple extrême, mais qui traduit l'étendue de la problématique à laquelle nous avons affaire, à quelles situations inattendues l'architecte doit être préparé. L'interprétation d'une œuvre d'art, la recherche de la meilleure place pour elle dans l'espace du musée, la construction du contexte à l'aide de l'environnement, voilà les problèmes auxquels le commissaire de l'exposition doit faire face. Comme exemple des approches différentes de l'exposition de la même œuvre d'art citons une œuvre de Carl Andre, *144 Tin Squares* présentée d'abord dans Tate Modern à Londres et ensuite au Musée d'Art Moderne à Paris. Le commissaire de l'exposition londonienne délimita nettement une partie du plancher où se trouvait l'œuvre pour que les visiteurs ne marchent pas dessus par inadvertance. À Paris en revanche, l'œuvre fut délibérément placée dans un couloir large, de sorte que l'on puisse marcher dessus. Cela provoqua une relation spectateur – œuvre d'art totalement différente. La situation de l'incertitude du visiteur : contourner l'œuvre ou la traiter comme un élément du parquet, est renforcée par le fait que juste à côté il y a dans le plancher une bande en même métal que celle qui sépare l'écart technique dans le plafond. L'art complète-t-il alors l'architecture ou est-il un élément de la structure du bâtiment qui devient par hasard une œuvre d'art ?

Photo 18 (M. Pabich). Groningen Museum, arch. A. Mendini, Groningen

Lors de la création de son projet du Musée d'Art à Groningen, l'architecte italien Alessandro Mendini invita à collaborer des artistes et architectes connus. Au bord du canal du bassin du port, accessible uniquement par une passerelle piétonne, s'élèvent les constructions,

[21] Ibidem.

souvent très différentes, de l'île–musée. Ici l'unité de l'objet exposé, celle du caractère de l'intérieur, les relations dans l'espace – c'est une évocation contemporaine de l'idée de *Gesamtkunstwerk*. L'ornementation du département de l'art décoratif fut réalisée par Philip Starck et le groupe autrichien d'architectes Coop Himmelblau réalisa le pavillon d'art déconstructiviste.

Photo 19 (M. Pabich). Groningen Museum, arch. A. Mendini, Groningen

Herbert Read qui critiquait ses contemporains pour leur manque de compréhension de l'art moderne étant pour plusieurs *« un amalgame de ferraille rouillée »* expliquait que l'art est un message et bien que chaque méthode et chaque matériel ait les mêmes droits, ces matériaux et méthodes doivent constituer un lien visuel entre l'artiste et le public. L'art fut toujours et doit toujours rester une sorte de dialogue mené à l'aide de symboles, c'est pourquoi, là où il n'y a pas de symbole, il n'y a pas de dialogue et par conséquent pas l'art. Le bâtiment de musée doit en particulier avoir son expression symbolique et, dans sa langue, unir dans l'espace différentes branches de l'art présenté. Andrzej Turowski eut raison de remarquer que : *« là où l'art ne fait pas appel à l'esthétique, là où il s'oppose à l'idéal du beau, le bâtiment doit évoquer certaines valeurs dont l'art est absent. Il n'est pas nécessaire qu'il légitime cette désintégration »*[22].

Le bâtiment du Young Museum de Herzog & Meuron à San Francisco est sûrement une œuvre d'art architectonique. Ce bâtiment comparé à une coque de navire rouillée, ou bien rappelant des constructions industrielles délabrées, fait d'abord l'impression d'un anti-musée. De l'extérieur, en apparence *un amalgame de ferraille rouillée*, à l'intérieur, un musée remarquablement convivial pour le visiteur, se référant aux plus grandes réussites de l'architecture du XXe siècle.

Nous arrivons ainsi à l'idée de l'anti-musée. Le bâtiment d'un anti-musée créé récemment aussi par Jacques Herzog et Pierre de Meuron pour Emanuel Hoffman, situé dans

[22] Andrzej Turowski, *Muzeum dekonstrukcji,*texte sans date.

un faubourg de Bâle, devint le contraire de l'institution de musée traditionnellement comprise. Outre des dépôts spacieux, le bâtiment de *Schaulager* possède également des espaces d'exposition accessibles pendant trois mois par an. Ce n'est pas le premier cas de musée traité comme un dépôt d'œuvres d'art. C'est chez le Corbusier que nous pouvons retrouver les débuts d'une approche différente de la fonction du musée. En 1923, il projeta une maison d'habitation pour Raul La Roche, un banquier suisse installé à Paris.

Photo 20 (M. Pabich). Villa La Roche, arch. Le Corbusier, Paris

La maison remplissait en même temps la fonction de galerie exposant les œuvres d'art collectionnées par son propriétaire. Sous plusieurs aspects, la maison fut une solution innovatrice. Le Corbusier définit la villa La Roche comme *une promenade architectonique* créant un spectacle architectonique où à tout moment s'ouvre une nouvelle perspective.

Photo 21 (M. Pabich). Villa La Roche, arch. Le Corbusier, Paris

Le Corbusier estimait que l'architecture pouvait être considérée comme morte ou vivante en fonction du degré d'introduction de la règle du mouvement constant dans le bâtiment. Dans la période ultérieure de la création de Le Corbusier, la promenade architectonique devient une rampe autour de laquelle il organise toute l'architecture. La rampe donne la possibilité d'un regard nouveau sur l'environnement. L'ascension de l'observateur provoque le rehaussement de l'horizon, le même environnement est donc regardé d'une perspective différente. C'est ainsi que l'on traduisit la peinture cubiste en réalisations

architectoniques. La rampe de la villa La Roche introduit, littéralement et au sens figuré, l'élément du mouvement dans l'architecture. Pour Le Corbusier, la rampe reliant le terrain à l'intérieur de la maison symbolise « un magnifique monde nouveau » avec le goût futuriste pour le dynamisme. La rampe, comme un avion, permet une ascension sans escalier. Plus tard, cette idée d'une promenade architectonique fut réalisée par Frank Lloyd Wright dans le Musée Guggenheim à New York. Le Corbusier exerça une forte influence sur Raul La Roche aussi comme artiste – il plaça ses tableaux puristes dans la villa, comme les seuls qui puissent être exposés dans un intérieur si parfait. Ainsi la collection comprenant, entre autres, des œuvres de Picasso ou de Braque fut enlevée de l'exposition et placée dans une remise.

Étant donné le fait que leurs travaux deviennent pièces de collection, les artistes sont des participants très importants de la discussion sur l'institution du musée et sur sa forme. Ils expriment aussi leur approche individuelle de l'espace d'exposition. L'artiste n'a pas de grandes exigences quant à l'espace, il a surtout besoin d'une bonne lumière. D'habitude, l'art contemporain est créé dans des espaces peu compliqués. C'est pourquoi il se sent bien dans les anciennes usines, où la structure simple de l'espace est remplie de lumière.

Photo 22 (M. Pabich). Fondation Coffim, Paris

La critique des artistes atteint plusieurs musées qui, selon eux, offrent des conditions d'exposition insatisfaisantes. Leurs remarques concernent les méthodes d'éclairage, les formes, les proportions et le caractère des salles d'exposition de même que les formes spatiales des bâtiments de musée. Par conséquent, ils recherchent eux-mêmes leurs propres solutions et essaient de définir aussi bien la forme extérieure du bâtiment que son intérieur. En 1977 George Baselitz proposa sa vision d'une construction destinée à l'exposition des œuvres d'art – *Bilderbude*.

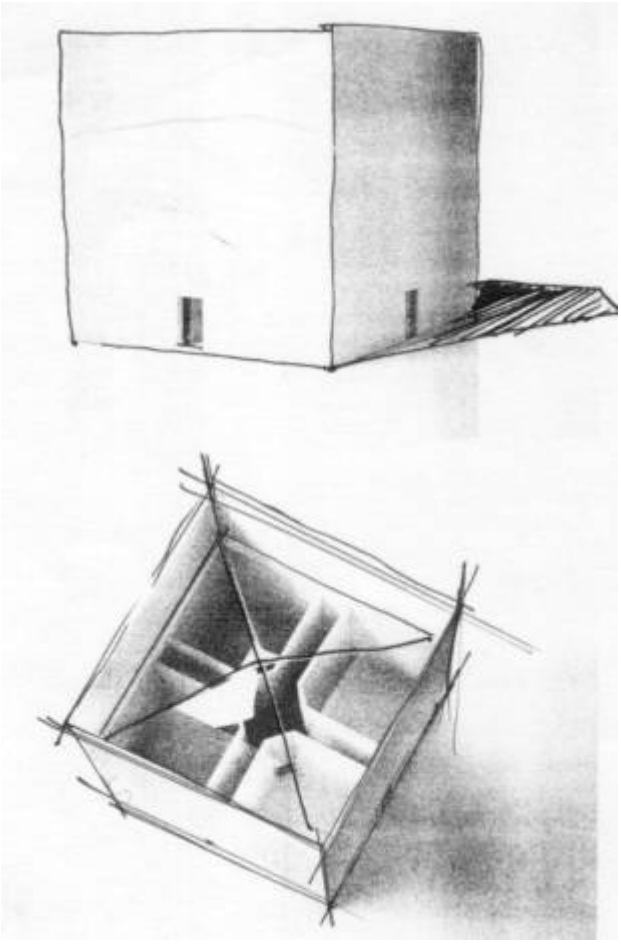

Fig. 2. Bilderbude, G. Baselitz.

Le principe de son projet consistait en la création d'un bâtiment où les salles projetées se caractériseraient par le manque de hiérarchie. Le tout devait être éclairé par le haut.

En 1997, on invita des artistes connus (Max Bill, Daniel Buren, Gottfried Honegger, François Morellet, Bernar Venet) dans la galerie Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartou pour qu'ils y présentent leurs propres visions de musée. C'est le projet de Mies van der Rohe *Musée pour une petite ville*, en 1942, qui fut le point de départ et en même temps le fond pour la réflexion sur l'architecture de musée.

Photo 23 (M. Pabich). Pavillon de l'exposition, arch. M. van der Rohe, Barcelona

Le prototype de ce musée, sous forme d'un pavillon de 1929, transformé en projet de musée théorique et réalisé comme galerie nationale à Berlin devint la source d'une grande inspiration.

Photo 24 (M. Pabich). Nationalgalerie, arch. M. van der Rohe, Berlin (Marek Pabich)

La plupart des artistes présentèrent une vision moderniste du bâtiment, une simple composition des éléments parallélépipédiques. Les artistes invités reconnurent d'un commun accord que les musées devenaient la démonstration du talent d'un *architecte artiste* et l'époque des musées–temples d'art était révolue. En opposition au musée-mausolée, les artistes contemporains ont besoin d'espace, qu'ils ont qualifié de jardin des arts.

L'artiste désire que son art dialogue avec l'espace dans lequel il se trouve. Pour certains, c'est l'espace qui est caractérisé par la simplicité. Katharina Fritsch ainsi définit les attentes des artistes quant à l'espace d'un musée : *« Artistes, nous avons besoin de place pour la solitude et pour la concentration. Le musée n'est pas quelque modèle totalitaire, mais le seul endroit parmi les autres où les valeurs de l'espace peuvent être évoquées dans de petites galeries individuellement projetées par un artiste »*[23]

Il y a pourtant des créateurs pour qui un défi, ce sont des intérieurs formés comme une sculpture, ayant le caractère d'une abstraction géométrique, où les architectes, comme des sculpteurs, soumettent la liberté de la création aux rigueurs mathématiques. L'architecture de musée contemporaine, se caractérisant par le dynamisme, l'application des surfaces développables, juxtaposant des formes contrastées ou un rythme cubiste des parties particulières, est-elle donc l'expression d'un regard *sculpteur* de l'architecte, une action visant un effet spectaculaire ou bien une aspiration à ce que les musées deviennent un élément de leur collection ? En même temps, le choix de l'architecte et, par conséquent, la force d'expression du projet et de la réalisation future doivent attirer les gens au musée. Ceci est aussi lié aux aspects économiques : un musée assure un certain nombre de postes et le visiteur passera aussi à la boutique du musée, à la librairie, au restaurant. Observant la lutte de Thomas Krens pour la forme des bâtiments consécutifs de la Fondation Guggenheim, on voit nettement comment le mécénat qu'il représente s'efforce, au moyen d'une architecture

[23] Katharina Fritsch : *Museum* [dans :] *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings.* Edited by Vittorio Magnago Lampugnani and Angeli Sachs, Prestel Verlag : Munich 1999 .p 31

spectaculaire projetée par les architectes soigneusement sélectionnés, d'avoir la priorité sur le marché mondial de l'art. Ceci provoque une réaction remarquée non seulement dans les cercles de musée.

La création artistique inspirée par la réalité environnante trouva son expression dans l'usage d'objets d'utilisation quotidienne, selon la devise : *« la vie, c'est l'art et l'art, c'est la vie ».* Ce mémento est souvent rappelé dans des variantes différentes. Une des plus surprenantes est l'inscription dans les toilettes de Hamburger Banhof à Berlin : *« L'art n'existe qu'au musée. Le musée, c'est l'art »*. Dans la situation où les artistes eux-mêmes n'acceptèrent pas la façon d'adapter la gare de Berlin aux besoins de l'exposition, ce qu'ils exprimèrent par une protestation publique, les paroles citées ci-dessus perdent totalement leur sens.

Photo 25 (M. Pabich). Hamburger Banhof Museum für Gegenwart, arch. J. P. Kleihues, Berlin.

Dans ce contexte, ce sont les mots de Peter Iden qui trouvent leur pleine signification : *« ce n'est pas le bâtiment, ni le musée qui est l'endroit idéal pour l'art, mais la conscience humaine est sa maison véritable. Cela n'amoindrit pas le rôle du musée, renforce même son importance si l'on comprend un musée comme une phase nécessaire du cheminement de l'art vers sa vraie maison »*[24].

[24] Peter Iden : « Il museo d'arte contemporanea : contenuti, finalità e immagine » [dans :] *Archivio, bollettino periodico de Centro di Infformazione e Documentazione Arti Visive* Prato, Italy, n° 1, 1987, p. 49.

Comme en témoignent les exemples cités ci-dessus, il existe beaucoup de disparités quant à la compréhension et au fait de traiter le musée comme un endroit exceptionnel. Il arrive pourtant que l'architecte et l'artiste aboutissent à un consensus dans ce domaine. La situation devient plus simple lorsque l'investisseur invite un architecte et un artiste à créer ensemble le projet d'une galerie ou d'un musée. C'est ce qui eut lieu dans le cas du complexe de musée Insel Hombroich et d'une petite galerie Goetz à Munich. La fondatrice de la galerie, Ingvild Goetz, avait une idée bien précise du bâtiment. Outre le programme fonctionnel, elle définit aussi ses attentes quant à la forme de la galerie. Elle projeta sa situation, ses dimensions, le nombre d'étages. En concluant ses réflexions sur ce sujet, elle écrivit même à l'architecte Jacques Herzog que : *« le bâtiment devra avoir un toit plat pour que l'on puisse voir de grands arbres au-dessus et il ne devra pas ressembler à un bâtiment de musée. Nous voudrions aussi habiter de temps en temps dans sa simplicité ».*[25]

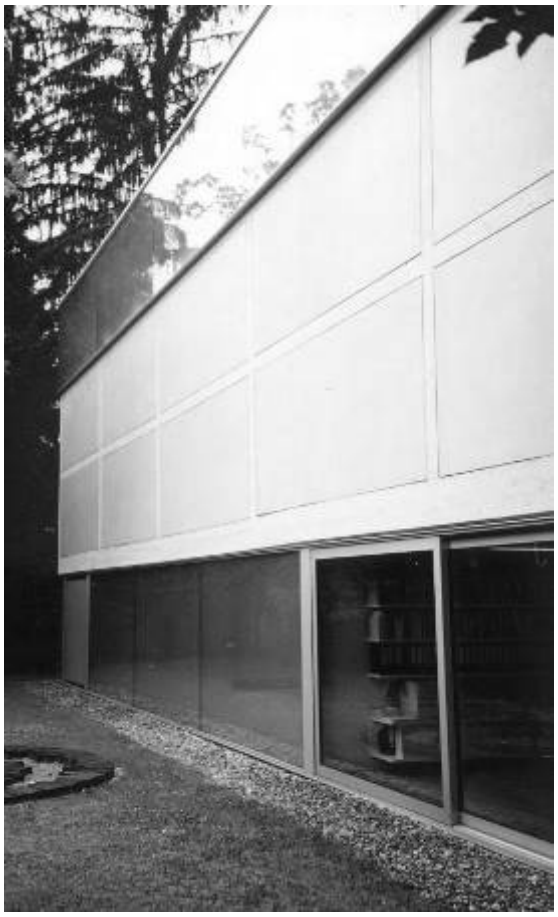

Photo 26 (M. Pabich). Goetz Collection, arch. arch. J. Herzog, P. De Meuron, München.

La collaboration avec Helmut Federle eut pour résultat la définition de la forme des salles proche d'un carré, la façon de réaliser l'éclairage, la décision sur la finition des cloisons qui furent plâtrées mais pas peintes. On créa des intérieurs pour lesquels les artistes luttèrent pendant de longues années. Des intérieurs neutres, où l'art contemporain se sent bien et engage un dialogue avec son entourage. La compréhension correcte de ce dialogue ainsi que son interprétation adéquate appartiennent au visiteur pour qui, en fait, le musée fut créé. Dans sa réflexion sur l'essence de l'architecture, l'architecte japonais Arata Isozaki trouve la réponse non dans la beauté métaphysique, dans de bonnes proportions ou symétrie, mais dans la relation entre l'architecture, l'homme et la nature. *« L'architecture... ce n'est pas avec les yeux ni avec l'intelligence que l'on peut comprendre*

---

[25] Veit Loers : *Begegnung mit uns selbst Eine Sammlung und ihr neues Haus* [dans :] *Herzog & de Meuron. Sammlung Goetz* Kunsthaus Bregenz, Verlag Gerd Hatje : Stuttgart 1998 p. 23

l'architecture, mais avec le corps. Je crois que la perception avec le corps est la plus importante pour comprendre l'architecture ».

Ainsi nous arrivons au problème de la présence physique du spectateur dans le musée. Le mouvement, projeté par l'architecte et introduit au musée joue un rôle très important. Le musée, c'est un des rares bâtiments d'utilité publique dont le fonctionnement est basé sur l'introduction du mouvement. Le mouvement du visiteur, qui est le sujet dans l'espace de musée, confronté à l'exposition le plus souvent statique des œuvres d'art, pièces de musée, pose à l'architecte des questions très importantes relatives à la façon de former les voies du déplacement dans le bâtiment. Différentes possibilités de se déplacer dans le bâtiment du musée, une nette définition du mouvement ou bien le fait de laisser la liberté aux visiteurs, constituent une des composantes du fonctionnement de cet espace. Les méthodes de formation de l'itinéraire de la visite découlent des interprétations différentes des prémisses fonctionnelles ou idéologiques. C'est l'architecte Edward Larrabee Barnes qui exprima d'une façon poétique le principe d'une bonne organisation d'un musée : *le mouvement fluide comme une rivière.*

L'architecture de musée c'est souvent la matérialisation de certaines idées, rêves, et elle exprime aussi le besoin de l'architecte d'être unique. Il arrive, comme c'est le cas de Makoto Watanabe, que le processus de la création se déroule conformément à la devise : *« libérer les rêves ».*

Photo 27 (M. Mijal). Milwaukee Art Museum, arch. S. Calatrava, Milwaukee (Photo Mariusz Mijal).

La réalisation de ces aspirations passe par des chemins différents. Les musées deviennent des signes, des symboles c'est-à-dire que leur forme interprète l'environnement. À son tour, l'espace de musée, vu dans le contexte d'une approche philosophique de la beauté, possède une dimension exceptionnelle. En fait, il contient lui-même ce que l'homme perçoit comme l'essence du beau

et la source de ses émotions esthétiques. Nous venons au musée non seulement dans des buts cognitifs mais aussi pour le plaisir de côtoyer les œuvres d'art. Une formation adéquate de leur environnement peut renforcer notre émotion esthétique. La forme actuelle des bâtiments de musée est fortement influencée par la civilisation contemporaine. Son caractère médiatique et les moyens d'expression artistique qui y sont liés influent sans doute sur les curateurs, sur l'attitude créative des architectes et sur les destinataires de l'art. Toutes les composantes de la structure d'un musée non seulement se complètent les unes les autres mais aussi se pénètrent mutuellement.