

Zeitschrift: Habitation : revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat

Herausgeber: Société de communication de l'habitat social

Band: 63 (1990)

Heft: 12

Artikel: Le musée dont l'architecte est une vedette

Autor: Jaunin, François

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-129121>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Exposition «Objets prétextes,
objets manipulés»,
2 juin - 30 décembre 1984
Vrai? Faux?



donner à un certain moment de son histoire. C'est ça qui me paraît éminemment révélateur.

Jusqu'à ces dernières années, un consensus s'était plus ou moins bien établi sur ce qu'était le patrimoine, dans notre société en tout cas. Soudain, peut-être avec l'ethnographie venue montrer que l'épicerie, la forge, les bains publics c'était aussi du patrimoine, on ne sait plus très bien sur quels critères opérer le choix. C'est sans doute une des raisons du pullulement des

musées en Suisse qui sont actuellement près de 700, nombre qui sera bientôt dépassé. Mais pourquoi cette muséomanie? Nous l'avions esquissé en 1985 dans une exposition intitulée «Temps perdu, temps retrouvé», le musée fonctionne comme un médicament apaisant — c'est l'aspirine — qui soigne l'inquiétude que nous avons tous vis-à-vis de l'avenir. Nous sommes tous d'accord qu'il faut transmettre des documents, nous ne savons pas lesquels. Le fait d'aller déposer des reliques soigne notre intellect, nous donne bonne conscience et nous permet peut-être de continuer à vivre.

La thèse que Jean Baudrillard avait développée dans «Le système des objets», où il écrivait que collectionner c'est lutter contre la mort, est plus d'actualité que jamais : les musées ont par conséquent encore un bel avenir devant eux, et ce ne sont pas les conservateurs qui viendront me contredire.

Donc je serais pour plaider pour que les architectes se contentent de nous donner des enveloppes — de belles enveloppes —, des espaces et des circulations, avec le moins de contraintes possible, en laissant les conservateurs faire leurs exercices d'expositions permanentes, didactiques, thématiques.

Le «paradoxe» non plus du conservateur mais de l'architecte réside en ce que celui-ci se retire vraiment de la construction de l'exposition, qui est un rôle à assumer par le conservateur, dans la mesure où il sait ce qu'il fait et ce qu'il veut faire.

*Jacques Hainard,
conservateur du Musée d'ethnographie de
Neuchâtel*

LE MUSÉE DONT L'ARCHITECTE EST UNE VEDETTE

Le XIX^e siècle a inventé le musée encyclopédique, véritable somme des arts et du savoir. Le XX^e finissant en a fait deux institutions différentes : un conservatoire et un laboratoire. Le premier est destiné à préserver le patrimoine — et il n'est plus, en notre fin de siècle et de millénaire, d'objet assez dérisoire pour ne pas mériter son musée —, et le second s'emploie à légitimer l'art en train de se faire. Les musées du siècle dernier étaient des temples dédiés aux muses des arts et des sciences. Ceux de notre XX^e finissant sont des usines reconverties ou des sculptures élevées à la gloire de leurs architectes. L'affirmation est brutale et heureusement en partie injuste. Tous les bâtisseurs de musées ne cherchent pas à ravir la vedette à l'art qu'ils sont censés servir. Mais la tendance existe aujourd'hui et l'Allemagne, grande bâtis-

seuse de musées d'art s'il en est, s'en est fait la championne. Ne raconte-t-on pas qu'à la nouvelle Staatsgalerie de Stuttgart, l'architecte aurait aimé qu'on vernisse son musée vide?

Depuis les années soixante, le réflexe d'engrangement est devenu général et le mouvement de construction des musées s'est vertigineusement accéléré. Il y a donc là un «créneau» architectural important. D'autant que l'édification d'un musée n'étant pas soumise aux mêmes contraintes utilitaires qu'un immeuble de logement par exemple et offrant, pour des raisons de prestige, des budgets souvent confortables, l'architecte peut y donner plus libre cours à son imaginaire. Au milieu du siècle, c'étaient les églises (elles aussi moins liées à des impératifs fonctionnels que des HLM) qui ouvraient aux architectes, pour le meilleur et pour le pire, la

porte des audaces constructives. Dans ce dernier quart de siècle, ce sont les musées qui ont pris la relève. Pour les historiens du futur, ils constitueront à coup sûr un matériau de choix pour illustrer l'individualisme forcené d'une époque qui construit de superbes écrans pour sa mémoire sans pour autant nourrir de grand rêve collectif.

LA QUADRATURE DU TRIANGLE

Presque entièrement détruite par la guerre et hâtivement reconstruite par une rapide relève économique, Francfort est une ville extrêmement prospère mais sans passé et sans image. En dix ans, la ville sur le Main a construit ou agrandi treize musées — excusez du peu! — presque tous situés le long du fleuve sur le Museumsufer (la rive des musées) comme une exposition permanente où les objets à admirer sont des musées. Le futur musée d'art moderne de la ville, lui, n'est pas au bord de l'eau, mais légèrement en retrait, tout près de la cathédrale qui est ici l'un des seuls édifices miraculés du désastre de 39-45. Mais cette proximité était bien le seul point positif de l'environnement ingrat et de l'espace résiduel difficile qui étaient le lot de la nouvelle construction. Vainqueur, parmi 98 candidats, du concours international, l'Autrichien Hans Hollein a relevé le défi avec brio, proposant sur le triangle vacant un musée à plan triangulaire qui s'enfonce comme un coin dans le tissu urbain environnant. Comme une proue de navire qui fend le flot des maisons sans âme, disent les poètes. Ou comme une tranche géante de pâtisserie à la crème, ricanent les mauvaises langues en rappelant l'origine viennoise de l'architecte, son goût du décor raffiné et la couleur crémeuse — beige et rose foncé — de l'édifice. Mais qu'on l'aime ou non, le musée (qui aurait dû s'ouvrir à l'automne 1990, mais dont on voit mal comment il pourrait s'ouvrir bien avant l'automne 1991) fait d'ores et déjà figure de star, et Hollein, dont le musée de Mönchengladbach et le projet de musée dans le rocher pour Salzbourg ont déjà fait grand bruit, est désormais consacré bâtisseur-vedette des musées de notre siècle finissant. A Francfort, disent ses thuriféraires, il a résolu la quadrature du triangle.

En choisissant l'architecte de son futur musée d'art avant de définir ce qu'elle voulait à l'intérieur et par qui elle entendait qu'il soit dirigé,

Francfort a clairement manifesté que c'était d'abord une image de musée qu'elle voulait, une de ces formes archétypales qui s'impriment dans la mémoire collective. Après le musée en spirale de Wright à New York, voici donc le musée en triangle de Hollein. Il y a fort à parier qu'après une visite au Guggenheim, c'est d'abord de l'image de l'architecture que le gros des visiteurs se souvient. En sera-t-il de même à Francfort?

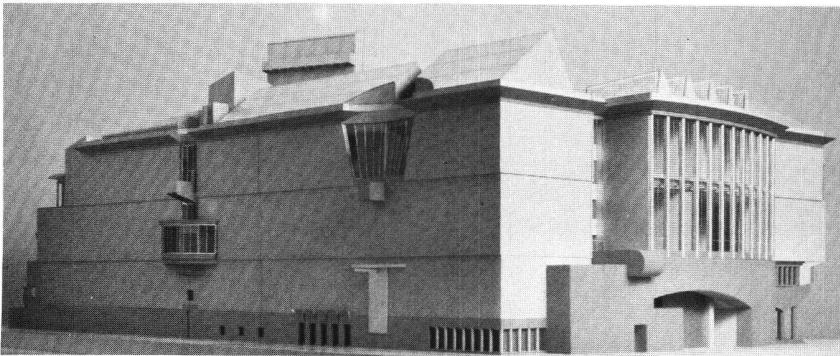
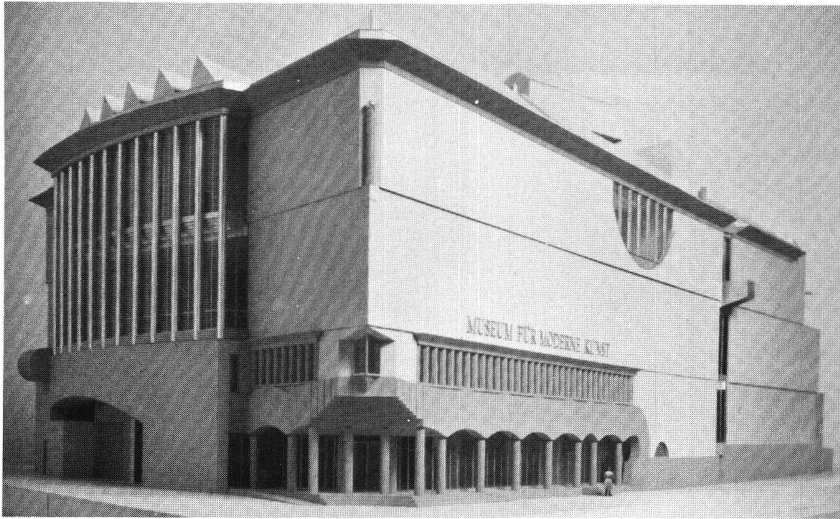
NARCISSE CHEZ LES BÂTISSEURS

Nommé directeur du futur musée, le Suisse Jean-Christophe Ammann met tout en œuvre pour donner le premier rôle aux artistes. Mais la partie est ardue. L'ancien directeur du musée de Lucerne, puis de la Kunsthalle de Bâle, occupe lui aussi une position de vedette sur la scène internationale, mais son arrivée sur un chantier déjà ouvert n'a pas facilité son rôle et limité la portée de ses interventions aux seuls espaces intérieurs. La confrontation entre l'architecte et le directeur a souvent dû être plus près du combat des chefs que de la lune de miel et le retard des travaux y trouve probablement une part d'explication! *Il y a dans l'architecture contemporaine un narcissisme incroyable, commente Ammann. Trop d'architectes aujourd'hui sont plus préoccupés de servir leur propre cause que de servir le programme qui leur a été confié. Un musée d'art devrait tout mettre en œuvre pour servir les œuvres qu'il abrite. Le directeur du musée doit chercher à «marier» les œuvres et à les mettre en scène, les unes par rapport aux autres et dans leur relation à l'espace, de telle manière qu'elles puissent donner la pleine mesure de l'énergie et du rayonnement qui est stocké en elles. Tel est aussi l'idéal que devrait poursuivre le concepteur des espaces qui les accueillent. N'est-ce pas là, après tout, le simple b-a ba de l'architecture, que de partir des nécessités intérieures pour construire le contenant? Mais, entrons plutôt!*

Ce n'est pas frontalement, mais en diagonale que l'on appréhende le volume intérieur du bâtiment. Comme dans le Guggenheim et comme dans le projet de Salzbourg, tout l'édifice est articulé jusqu'à la verrière zénithale autour d'un vide qui fait, en creux, office de colonne centrale. Les différents espaces d'exposition sont distribués dans le pourtour et occupent jusqu'à l'extrême pointe du sommet du triangle : *Il y a une très grande variété d'espaces. C'est un atout dont je vais chercher à tirer parti au maximum, assure Ammann. Mais il a dû se battre pour les compartimer afin de les définir plus précisément et de créer pour chaque artiste ou groupe d'œuvres un climat spécifique : On ne peut pas dire que c'est l'idéal, mais c'est praticable!* D'une manière générale, la question de la lumière le préoccupe encore beaucoup. Trop d'ouvertures ne répondent manifestement qu'à un dessin de façade et perturbent l'éclairage intérieur. Certaines fenêtres devront d'entrée de cause être masquées intérieurement par des stores. *Je ne veux pas discuter de*



Entre l'architecte et le directeur, les négociations ont souvent été plus près du combat des chefs que de la lune de miel baissés, Jean-Christophe Ammann; assis sur la table, Hans Hollein).



Deux vues de la maquette du musée d'art moderne de Francfort.
Une savante sophistication formelle

l'esthétique extérieure du bâtiment, ce n'est pas mon rôle, c'est celui des critiques. Mais j'ai besoin de pouvoir fonctionner à l'intérieur, dans des espaces et des éclairages bien définis et aussi neutres que possible pour qu'ils assurent aux œuvres les conditions optimales de mise en valeur sans entrer en concurrence avec elles.

Pour accéder aux niveaux supérieurs, la cage de l'escalier est si sombre et étroite qu'Ammann l'a baptisée «les gorges de la Via Mala». Les manières d'arcs-boutants qui les enjambent évoquent effectivement d'étroits ponts alpins... Côté matériaux, Ammann a obtenu qu'on abandonne les sols en marbre qui étaient prévus : Ça faisait trop riche, trop boutique. Il y a dans l'art contemporain une force et une brutalité qui s'accrochent mal de ce genre de préciosité raffinée. Quand on construit un bâtiment qui reçoit d'emblée une vocation très précise, il faut, même si l'architecte a le droit d'exprimer sa propre sensibilité, rechercher une sorte d'adéquation, de cohérence entre le contenant et le contenu. La formule idéale est celle qui se fonde dès le départ sur une collaboration étroite entre l'architecte et «l'utilisateur» principal du futur musée, car c'est à ce dernier qu'est confiée la tâche de faire vivre l'institution. C'est lui qui élabore le concept du fonctionnement. C'est donc à partir de ce programme de base que les plans devraient être élaborés. Je ne peux qu'admirer l'intelligence avec laquelle Hollein a su inscrire sa «sculpture» muséale dans le cadre urbain

qui lui était imparti, et m'incliner devant la logique limpide de son architecture. Mais je regrette qu'il n'ait pas dû tenir compte d'un programme plus précis.

TÉMOIN DES ANNÉES 90

Si les options de Hollein sont ambitieuses, tranchées et très affirmées, celles d'Ammann ne le sont pas moins. Grand prêtre des expositions temporaires dont il sait faire des événements et qu'il parvient, par son rayonnement et la clarté rigoureuse de ses choix, à porter à l'attention internationale, Ammann a ici pour la première fois mission d'élaborer, ex nihilo ou presque, un musée permanent. Jusqu'à son arrivée, les collections de la ville se limitaient à un groupe d'œuvres des années soixante, représentatives essentiellement du pop art américain. A partir de là, il avait carte blanche! Une mission de rêve pour un homme qui a toujours été en première ligne sur le front de l'art en train de se faire et qui a développé sur la création contemporaine une réflexion extrêmement lucide et cohérente! Plutôt que d'essayer de combler les trous entre le pop'art et aujourd'hui et dresser un catalogue des mouvements et des vedettes de ces trente années — une politique d'achat qui amène trop de musées contemporains à se ressembler de plus en plus et à s'épuiser financièrement à courir derrière un marché en folie —, il a préféré un parti original qui consiste à partir du présent, avec des artistes qui ont noms Stephan Balkenhol, Rémy Zaugg, Siah Armadjani, Katharina Fritsch, Rosemarie Trockel... Il faut d'abord que ce musée soit un témoin des années 90. L'énergie des jeunes artistes doit en être le ferment vital. Entre le noyau pop et l'art d'aujourd'hui dont il a fait les deux têtes de pont de son concept, il a choisi quelques artistes-clés qui font office de ponts par-dessus ces trente ans : les Allemands Bernd et Hilla Becher, le Japonais On Kawara, l'Allemand Gerhard Richter. Des axes précis, des choix affirmés et subjectifs. Peu d'artistes au total, mais des ensembles d'œuvres importants qui évitent l'éparpillement confus de l'échantillonnage. Et des œuvres qui comptent beaucoup plus d'«installations» dans l'espace que de toiles suspendues à la cimaise. D'où la nécessité d'espaces fermés et bien définis. D'où aussi une manière différente de gérer la circulation des visiteurs qui ne se contentent pas de processionner le long des murs. Il n'est donc guère difficile de comprendre la rivalité et la lutte d'influence entre les deux «pères» fondateurs du futur musée d'art moderne de Francfort, une dénomination voulue par la ville mais à vrai dire peu adéquate, puisque c'est de l'art d'après la modernité qu'il est question ici. Fondamentalement, les positions risquent bien de rester inconciliables, dans la mesure où Hollein vise précisément ce qu'Ammann récuse : faire du bâtiment lui-même la première œuvre du musée.

Françoise Jaunin