Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1981)
Heft: 4

Artikel: Entretien...
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625939

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Entretien...

Ce même groupe d'architectes a bien voulu m'accorder un entretien. En tout, huit heures d'écoute, durant lesquelles discussions, prises de position, avis contraires ont tenté d'ébaucher le portrait-robot de ce musée qu'on souhaiterait, mais qui nous échappe. Il ne s'agit pas d'un manifeste, mais plutôt du résumé de réflexions, de constats, de souhaits, de suggestions qui espèrent comprendre et renouveler l'espace difficile et ambigü du musée.

Nous ne parvenons pas à cerner leur musée, mais nous sentons qu'il possède une autre mentalité, un autre espace, une autre fonction. (JB)

L'esprit, le but du musée

Il faut aborlir, dans la conception du lieu, l'esprit "temple de la culture" et en modifier quelque peu le sérieux sentencieux. Sans tomber dans l'excès inverse, l'aspect "catalogage", "présentoire" des oeuvres devrait tendre à disparaître.

Il est étonnant de constater le changement d'attitude du passant qui pénètre dans un musée : on se tait, on ne respire plus, on ne bouge plus. C'est un comportement artificiel et notre relation à l'oeuvre s'en trouve faussée. Déjà physiquement, on ne peut souvent même pas s'allonger, s'asseoir, etc. Le musée doit devenir un lieu où l'on puisse se comporter naturellement. Pourquoi ne pas rêver au jour où les gens se donneront rendez-vous au musée, parce qu'ils s'y sentent bien ?

Le musée doit posséder des activités parallèles et devenir un centre culturel, animé par des débats, des conférences, des montages audio-visuels. Mais là, nous entrons dans les programme du conservateur et non celui de l'architecte.

Cependant, ce dernier doit prévoir les lieux de repos, de détente, de rassemblement qui invitent le public au dialogue, aux échanges et rythmer ainsi le parcours — nous y reviendrons — à l'intérieur du musée de ces refuges. La caféteria, par exemple, invite au repos sans que l'on doive pour autant quitter le bâtiment. Ces pauses permettent au public de se reposer et de poursuivre la visite à nouveau dispos — la durée moyenne d'une visite de musée étant d'une heure et demie. Et ce lieu humanise notre relation au musée.

La situation "idéale" d'un musée

Il n'y a pas de lieu privilégié pour un musée. Ce qui le définit, ce n'est pas sa situation — ville, campagne,... — mais son contenu. Autant on ignorera un musée mal conçu au coeur d'une cité, autant on se déplacera en campagne pour visiter un bon musée.

En effet, si l'on installe un musée à la campagne, il faut qu'il y ait matière à déplacer les gens, en présentant une collection de haut niveau, comme par exemeple la Kroller-Müller en Hollande ou le musée de Balenberg en Allemagne. L'avantage de tels musée réside dans la résolution des problèmes d'accès, de parking et d'agrandissement. Le Metropolitan Museum, avec ses adjonctions, envahit à mesure le parc, poumon vital de la ville de New York.

L'aspect négatif d'un musée à la campagne apparaît dans l'obligation qu'on a de s'y rendre. C'est une préparation mentale et matérielle, on se fixe un but précis. Sa situation entraîne un sentiment de réservation, de mise à l'écart qui priverait le musée de toute une activité directe avec les gens de la ville. Le musée, malgré sa notoriété, se charge alors de la signification de monument commémoratif, sorte de "Denkmal".

Dessin de K. von Ballmoos

En ville, le musée se heurte à davantage de restrictions (accès, forme, gabarit, ...). Son atout est de pouvoir participer à la vie quotidienne de la cité. Le centre Georges Pompidou pourrait-il garder la même fonction en dehors du centre de Paris ?

Souterrain, le musée offre une grande protection au bâtiment et à ses collections contre la pollution et la dégradation. Lorsqu'on remarque à quelle vitesse Beaubourg se déteriore, une telle solution peut être envisageable.

L'aspect externe du musée

Le temple des Beaux-Arts tel qu'il était conçu par le passé n'a plus sa raison d'être. On exprimait plus le pourquoi du bâtiment que l'on tentait d'en améliorer le fonctionnement. Cette masse chargée d'allégories ne permettait aucun changement externe et interne. L'aspect grandiloquant, monumental est à proscrire. Le bâtiment ne doit pas posséder trop d'emphase. Cependant on évitera l'anonymat; il faut pouvoir le reconnaître comme étant un musée. Sa conception originale doit apparaître. Au demeurant, sa proposition architecturale sera elle aussi une **oeuvre** qui égalera par sa force son contenu. Le musée n'est en aucun cas un garage !

Jamais il ne faudra tomber dans un symbolisme pesant, sorte de mimétisme outrancier : réaliser pour un musée paysan un bâtiment du même aspect qu'une ferme...

La structure interne

Pour survivre, le musée doit être conçu comme carcasse dont l'intérieur serait totalement modifiable. On doit pouvoir libérer un étage de ses parois, créer une fosse en enlevant les planchers. Le musée deviendra le seul lieu capable d'accueillir n'importe quel type d'oeuvre, à tout moment. On ne peut plus concevoir actuellement un musée comme le Guggenheim qui, malgré son indéniable qualité, n'est pas modifiable. C'est une conception déjà passée, où le bâtiment impose et l'oeuvre s'adapte. L'Art du XXe siècle montre à quel point son évolution est rapide. Ce lieu doit être en mesure de répondre aux exigences futures de l'Art.

La polyvalence risque parfois de vider le musée de sa personnalité et de le conduire vers un style halle commerciale. Beaubourg est conçu comme un outil; encore faut-il être capable d'en faire bon usage. En effet, une mauvaise conception et une répartition inadéquate des volumes de la part des utilisateurs créeront les inévitables malaises de dispersions, d'étouffements chez le visiteur. Solution honéreuse, la polyvalence doit être utilisée pour des musées dits internationaux, où le renouvellement des oeuvres est constant.

Les systèmes polyvalents sont très à la mode, mais ils sont mal utilisés. On s'efforce de construire des théâtres à variation, des écoles dont les salles sont modifiables, et leurs utilisateurs ne bougent rien, ne changent rien ! Pourquoi ne pas simplement prévoir une organisation de l'espace immuable avec des salles de différents gabarits, comme la Fondation Maeght à St. Paul-de-Vence ou poser des parois de briques nonportantes que l'on peut abattre si nécessaire ? Les parois amovibles ou de compartimentations ont ce caractère de provisoire qui peut nuire à la qualité de la présentation et de l'oeuvre.

Si le musée possède une collection permanente et réserve des salles à des expositions temporaires, ces dernières posséderaient une polyvalence totale, permettant toute réalisation (obscurcir, creuser, peindre à même le mur, ...). Les salles d'exposition permanente pourraient avoir un caractère plus rigide, le renouvellement des oeuvres étant moins fréquent.

L'ouverture

Le musée des Beaux-Arts était tourné sur lui-même; il ne possédait aucune ouverture (fenêtres, baie vitrée,...). Le mur, nécessaire à l'accrochage, était totalement exploité. Si une salle disposait de fenêtres, celles-ci se situaient généralement au haut du mur, pour permettre au bas de recevoir des tableaux. On utilisait des verres opaques, qui filtraient la lumière, et ainsi le visiteur ne se trouvait pas gêné par l'image du dehors.

Le public évolue alors dans un univers borgne, où il se sent rapidement désorienté et où un sentiment de claustrophobie s'empare de lui : que l'on progresse, que l'on revienne, que l'on tourne, on est toujours dans le même espace uniforme; les sallles identiques en couleur, en dimension, en répartition des oeuvres, créent une répétition monotone qui ne permet plus à mesure de différencier la salle dans laquelle on pénètre de la précédente. On perd, comme dans un labyrinthe, tout sens d'orientation. Le musée devient un dédale, duquel on craint ne plus pouvoir sortir. L'oeuvre est alors perdue.

Il faut non seulement libérer le regard, mais aussi le confronter à autre chose, par exemple à un paysage urbain ou naturel, afin d'éviter de faire du musée un lieu hors du temps. L'espace clos, coupé du monde, secrète sa propre réalité, ses propres normes. Il s'en suit un manque de repère, de comparaison dans les distances, la lumière, l'espace avec la vie quotidienne. L'ouverture repose, oxygène le regard, car celui-ci peut un instant s'évader, se situer. Les oeuvres et les cimaises reprennent des dimensions naturelles, humaines. En instaurant un contact avec l'extérieur, on délimite et on révèle mieux ce qu'est — idéologiquement et conceptuellement — le musée et l'oeuvre d'art.

Sans exploiter l'aspect spectaculaire du paysage, on ponctuera — modérément — le musée d'ouvertures. Jamais on ne doit les ressentir comme la théâtralisation de l'extérieur. C'est un musée et non un belvédère ! Certains estiment que les percées devront être tournées vers un espace propre au musée — jardins intérieurs, atrium, ... — afin de le préserver du rythme agité du monde. A l'image du cloître, le musée resterait le seul lieu de repos et de méditation.

La lumière

La lumière est un élément primordial dans la contemplation de l'oeuvre d'art. La technique permet d'obtenir aujourd'hui un rendement maximal des éclairages naturels et électriques. Les effets obtenus sont loin d'être innocents : on peut taire ou révéler une oeuvre selon l'éclairage utilisé.

La lumière artificielle, appoint par le passé, est devenue aujourd'hui indispensable de jour comme de nuit. Notre oeil subit ce surplus de lumière et perd peu à peu de sa sensibilité. En effet, la densité de l'éclairage dans notre environnement quotidien va augmentant. Des oeuvres qui, cinquante ans auparavant, se contentaient de la lumière naturelle, exigent aujourd'hui les feux intenses des halogènes.

L'exposition de l'objet d'art à une trop forte lumière provient de l'effet publicitaire. Celui-ci tient son pouvoir d'attraction de l'utilisation de couleurs forcées et d'une lumière puissante, focalisante qui cherche à "faire valoir" le produit présenté. Cette agression permanente diminue sensiblement notre mode de perception, notre approche lente et secrète de l'oeuvre d'art. Par exemple, l'emploi abusif du spot focalisant dans les galeries a la détestable propriété de préciser avec trop d'évidence ce qu'il faut regarder. Si une exposition utilise sciemment une lumière tamisée, le public ne manque jamais de manifester une certaine gêne pour cette pénombre qui "empêche de voir clairement les oeuvres". Aujourd'hui, la lumière douce est ressentie comme une carence, jamais comme une volonté.

La surabondance de lumière sur l'objet artistique est néfaste. Pour des raisons de conservation tout d'abord. Les spots émettent une trop grande source de chaleur — la température idéale de conservation étant de 15 degrés — qui provoque le dessèchement du bois, de la toile, des pigments, entraînant ainsi un vieillissement prématuré des oeuvres.

D'autre part, la lumière électrique fixe une fois pour toutes une densité lumineuse, alors que la lumière naturelle ne fait que changer. On place l'oeuvre dans une situation optimale, stalibilisée qui la sort de tout contexte naturel. Un éclairage artificiel permet certes une lecture plus aisée du tableau, mais il tue les variations subtiles, amenant l'oeuvre à une frontalité, à un aplat sans vibrations. Taisons les torts qu'un mauvais éclairage peut causer aux oeuvres sculptées qui perdent jusqu'à leur spatialité, leurs volumes, leur corporalité ! Oublion-nous dans quelle lumière sourde étaient plongées les vierges en majesté; dans quelle pénombre vivait les peintures de genre ? L'artiste actuellement peint-il à la lumière naturelle ou sous cinq mille watts ? La discussion reste ouverte...

Pour le musée — tout dépend du style d'architecture (souterraine, en étage,...) — la lumière naturelle demeure préférable à tout autre type d'éclairage. L'architecte mettra tout en oeuvre pour exploiter ses moindres ressources. Certains parmi les architectes considèrent que la recherche de captage de lumière naturelle ne serait pas leur principal souci. L'éclairage artificiel est inévitable; il faut seulement l'adapter — ambiance, focalisant, fort, faible,... — à l'objet exposé. On n'éclairera pas de la même façon une miniature persane et "La Ronde de Nuit" de Rembrandt. Par différents jeux de lumière, on peut ainsi attirer l'oeil sur de petits objets et faire oublier le volume imposant de la salle, ou souligner l'espace et l'architecture de la pièce. Il faut cependant rester sobre et ne pas tomber dans le piège des effets lumineux. L'éclairage doit être uniforme sur le tableau, les zones d'ombres sont à proscrire. On empêchera le virement des couleurs et les brillances par un éclairage indirect, par une lumière d'ambiance. L'éclairage est une aide, un outil; il n'est pas un suppléant qui canalise notre approche.

Les matériaux et la coloration

De l'avis général, les matétiaux jouent un rôle important dans l'appréciation des oeuvres; mais ils doivent demeurer discrets. Une bonne architecture est une architecture que l'on oublie, car elle s'adapte à nos moindres gestes. Par exemple, on reprocherait au plafond du Kunsthaus de Zurich d'être "trop beau", par conséquent trop présent et de gêner le regard que l'on porte aux oeuvres.

Une exposition, on la regarde, mais on l'appréhende aussi physiquement. Il faut faire attention à la dureté du sol et à la résonnance. L'architecte tentera d'adapter son projet aux matériaux du lieu; par exemple, le sol de la Fondation Maeght est couvert d'un carrelage de briques rouges comme celui des maisons de St. Paul-de-Vence.

Pour les expositions permanentes, une paroi de bois naturel ou un mur en pierre calcaire ajouterait du caractère et pallierait à la monotonie de leurs salles; ils apporteraient une note plus chaude. Ne traçons pas de parallèles entre

l'emploi réfléchi et parcimonieux de tels matériaux et la folie actuelle des pierres et des poutres apparentes qui sont un non-sens architectural, puisqu'au demeurant elles étaient cachées, recouvertes.

Les tissus tendus sur les murs, la moquette, la plupart des matériaux de décorateurs — employés aujourd'hui abusivement — sont des éléments ajoutés à l'architecture, ils demeureront toujours "décoratifs". On s'appliquera donc à intégrer les matériaux à l'architecture, mais pas à les plaquer, à les rajouter. Ces solutions manquent de dignité et viennent généralement combler un manque, un défaut; ils ne tiennent pas un véritable propos architectural. Son utilisateur devra s'en méfier.

Il n'y a pas de coloration-clé. Il est très difficile de trouver le ton juste, un ton passe-partout. Pour la collection, on devrait adapter la coloration aux oeuvres exposées. Mais une cimaise supporte plusieurs oeuvres et il faut garder à l'ensemble une certaine unité, l'oeil se fatiguerait vite d'une trop grande diversité de couleurs.

Les matériaux et la coloration doivent concourir à donner au bâtiment un caractère, mais ils chercheront à être pauvres sans aucun luxe, sobres et discrets, afin de parer à toute grandiloquence qui nuirait à la qualité des oeuvres. Le contenant reste au service du contenu.

Le parcours

Accrocher des oeuvres aux murs d'un bâtiment ne signifie nullement que l'on puisse l'affubler du titre de musée. Qu'on le veuille ou non, on n'entre pas dans un musée comme dans une poste. Cet édifice revêt une fonction particulière qui entraîne chez la personne une attitude, une approche différente. L'objet d'art requiert un temps d'arrêt, de réflexion. Moderniser le musée ne signifie nullement réduire son contenu à l'état de pure et rapide consommation. Ne confondons pas simplifier, schématiser les oeuvres et faciliter leur approche, aider à leur compréhension. Il faut à tout prix préserver ce sens de temps mort, de promenade, de méditation.

L'oeuvre, ingrate, ne se livre pas aisément au public. C'est donc ce dernier qu'on mènera à elle. Le parcours peut aider à familiariser le grand public avec les oeuvres. Une circulation intelligente met à l'aise le visiteur qui sent une proposition, où confrontation de certaines oeuvres, zones de calme, espaces ouverts / fermés ont été prévus pour lui suggérer une réflexion sur les objets exposés. Le problème du parcours touche aussi bien l'architecture que la muséographie; conservateurs et architectes doivent y travailler conjointement.

Deux types de circulation sont à éviter. L'une, à l'image du Louvre, oblige le visiteur à passer devant tous les tableaux avant de parvenir à l'endroit désiré. Cet alignement des chefs-d'oeuvre, d'un style "supermarché", fatigue l'oeil, car plus que d'apprécier, il subit des confrontations visuelles involontaires et parfois peu souhaitables. Le visiteur ne peut pas éviter une salle; aisni se trouvent mêlés le long des cimaises les gens contemplant les oeuvres et les passants se dirigeant vers d'autres lieux. Fausse animation que celle-ci ! L'autre, à l'image des musées de province qui rassemblent sous le même toit oeuvres d'art, numismatique, trophées de guerre, taxidermie locale, applique le principe de l'entassement. Sautant du coq à l'âne, le public ne sent pas de fil conducteur. L'oeil se lasse de cette diversité hasardeuse et accorde le même regard distrait au chef-d'oeuvre et aux objets de moindre importance.

La vie et le dynamisme du musée dépendent du parcours créé. Le public ne doit pas sentir qu'on lui impose une circulation, mais qu'on la lui suggère, afin qu'il puisse s'y soustraire quand bon lui semble. Cependant, il est très important que le visiteur dès son entrée possède une idée globale du contenu du musée — ne serait-ce que pour ne pas oublier une salle ! —; à lui ensuite de faire son choix.

L'idée du parcours commence déjà par l'accrochage. Ainsi la Tate Gallery change continuellement sa présentation, dévoilant certaines toiles sous d'autres jours, leur influant un sens nouveau. L'oeuvre d'art immuable provoque l'ennui; le public doit sentir que le musée peut toujours modifier l'ordonnance et qu'il se trouve en présence d'un choix précis.

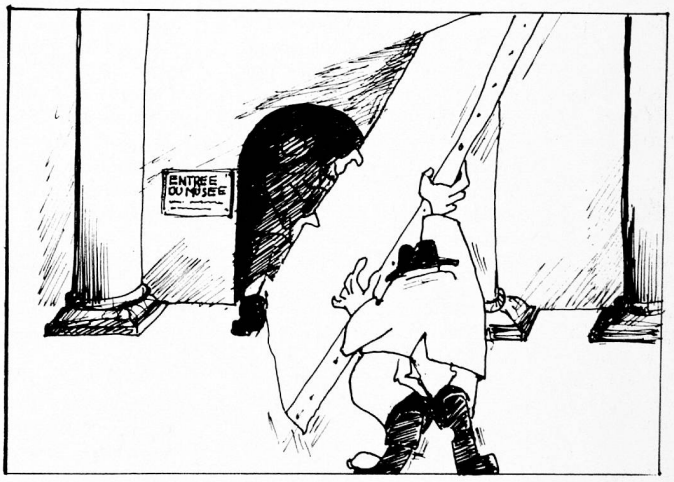
L'agencement du lieu proposerait au visiteur un nouveau rapport avec les objets artistiques. Il s'agit davantage d'un cheminement, d'une promenade de salle en salle. L'architecte doit essayer de faire disparaître l'aspect "station" des pièces; une salle invite à la suivante et ainsi de suite, faisant ressentir leurs différents volumes — plus haut, plus bas, plus petit, plus garnd,... — afin d'éviter une trop grande neutralité du lieu. Oeuvres et espace deviennent complices.

Par conséquent, on créera des voies express, c'est-à-dire des couloirs qui s'ouvrent sur les salles; ainsi on ne devrait plus les traverser. Un système de panneaux indiquerait le contenu de chaque pièce. Le musée de La Haye est un parfait exemple de ce mode de présentation : un couloir forme le pourtour intérieur du bâtiment et donne sur une série de salles adjacentes de différents gabarits; ainsi le couloir mène rapidement aux oeuvres exposées dans les salles où règne un calme propre à une bonne observation et méditation. Spectateurs et passants sont séparés.

On cherchera à placer l'oeuvre dans un cadre adéquat : lumière, dimension de la salle, coloration, etc. Sans tomber dans un historicisme outrancier, pourquoi ne pas agencer certaines oeuvres dans leur environnement contemeporain : mobilier, espace, lumière ? Parfois, les oeuvres sont trop fortement sorties de leur contexte et peuvent s'en trouver dépréciées. Mais il y a le risque de fixer "l'animal" dans son décor naturel. Doit-on poser, comme au musée de Besançon, un Bonnard sur un mur de béton, ou créer une mise-en-scène à l'image de son époque ? La question reste ouverte...

Aujourd'hui, ces huit architectes conçoivent le musée de cette manière : nous ne pouvons que nous en réjouir ! Et demain ?

Lorsqu'on sait que la muséographie, toutes les décennies, change et présente une approche différente de l'oeuvre d'art — parfois à l'inverse de ce qu'elle affirmait précédemment — on ne peut que laisser l'interrogation en suspens. ♦



Dessin de B. Jaques