

LE MUSÉE ET L'EXPLOSION DES TYPOLOGIES

Stanislas VON MOOS

1.

Dans les discussions sur l'avenir du musée en tant qu'architecture, une idée semble actuellement gagner du terrain: l'idée qu'il faut en finir avec les solutions «intéressantes», les musées «spectacles de masse», trop exclusivement conçus en tant qu'exercices de style, pour en arriver à une architecture simple, qui mettrait en évidence l'œuvre d'art en se contentant du rôle d'enveloppe.

Une telle architecture se placerait en retrait par rapport à l'art, servirait de toile de fond pour garantir un maximum de visibilité aux œuvres exposées¹. L'expérience récente de l'architecture des musées semble donner raison à un tel «rappel à l'ordre». Du moins explique-t-elle l'irritation que l'on observe parmi les architectes et les artistes face au *boom* des «musées-spectacles», irritation qui, le plus souvent, prend forme de mise en garde contre des prétendus déferlements sémantiques et formels d'une surenchère d'art en matière d'architecture.

Cependant, l'idée d'une architecture qui serait neutre, indifférente, à la fois en tant que forme et par rapport à son contenu, n'est, elle, ni neutre ni indifférente: elle correspond à une certaine conception du rapport entre l'œuvre d'art et son public, conception qui est évidemment tributaire d'une tradition culturelle.

1 Tel est, pour ne donner qu'un exemple qui m'est proche, le discours de Schwander (1993). Si nous partageons entièrement le but de la démarche de cet auteur — mettre en évidence les qualités de ce bâtiment, aujourd'hui sur le point d'être remplacé par un projet de Jean Nouvel — nous avons pourtant des réserves sur ses prémisses théoriques. Car la qualité de ce bâtiment n'est pas due seulement à son apparente neutralité en tant qu'espace d'exposition; elle tient aussi à la cohérence de sa conception architecturale. Voir à ce propos ma propre contribution Von Moos (1993).

Lorsque, dans les années 50, Jean Cassou défendait le musée «blanc» comme un modèle au-dessus des idéologies, on a eu raison de lui répondre que le musée «blanc» est lui-même une construction idéologique, ne serait-ce que dans la mesure où il déclare toutes les autres conceptions comme réactionnaires et anti-démocratiques². On pourrait ajouter qu'en architecture «blanc» n'est jamais «blanc», comme le démontre le vaste spectre des solutions auxquelles les protagonistes d'une architecture «blanche», ou «neutre», sont parvenus ces dernières années — spectre d'autant plus divers que le parti pris commun semble simple et uniforme. Il suffit de se souvenir des déclarations faites par exemple par les architectes Kammerer et Belz à Stuttgart, vers 1979, pour justifier leur projet d'un musée «ouvert» (projet auquel le jury devait préférer celui de Stirling et Wilford): pas de volume architectural, mais un équipement technique mis à disposition du musée et du théâtre.

Combien de musées, depuis le Centre Pompidou, n'ont-ils pas été fondés sur la base d'un programme analogue? Ils ont tous fini par démontrer, l'un après l'autre, qu'en architecture moderne la volonté de renoncer à l'architecture en faveur de l'équipement a surtout servi de prétexte aux architectes pour se donner carte blanche dans le choix de la grammaire architecturale.

C'est d'abord que la fonction, en architecture, n'est pas une donnée fixe. Elle résulte d'un choix culturel, le plus souvent non explicité. Ensuite, une aspiration à une forme «pure» n'est pas synonyme d'un refus d'expression individuelle. Bien au contraire: vouloir retourner, pour mieux servir l'art, au degré zéro de l'architecture, a été l'idée maîtresse sur laquelle s'est déployée l'histoire du musée depuis le Centre Pompidou jusqu'à l'aile nouvelle du Musée de Berne, en passant, plus récemment, par l'intrigant purisme de la dernière avant-garde helvétique des architectes «simples et modestes», comme Gigon et Guyer (le musée Kirchner à Davos), Diener & Diener (la galerie

2 Voir p. ex. Cassou (1949), ainsi que les critiques de cette position dans Duncan/Wallach (1980, en particulier note 34 *et passim*). — Parmi les critiques du mythe de la prétendue «neutralité» de la «paroi blanche» il faut citer le brillant essai de Brian O'Doherty (1985).

Gmurzynska à Bonn), Herzog et de Meuron (la galerie Goetz à Munich et la Tate Gallery à Londres, actuellement à l'étude)³.

Plus récemment encore, le peintre Rémy Zaugg, un maître-penseur de ce retour au «silence» en architecture et en muséographie, nous a montré à quel point ce «silence» peut lui-même devenir thème artistique, figure de style — au point de rendre difficile la lecture du contenu de l'exposition, comme dans sa récente installation de l'œuvre de ses amis architectes Herzog & de Meuron, au Centre Pompidou à Paris⁴.

Cela dit, dans l'optique du présent exposé, l'alternative entre des solutions qui assignent à l'enveloppe architecturale un rôle discret, ancillaire, et des solutions qui attribuent explicitement à cette enveloppe une raison d'être en soi (par exemple le Musée des Arts Décoratifs de Francfort, dont l'architecte, Richard Meier, aurait souhaité l'inauguration officielle avant que la collection n'y fût installée) apparaît dans une large mesure comme une fausse alternative. Et il vaut encore moins la peine de s'attarder du côté de la querelle des modernes et des post-modernes, qui expliquerait l'opposition de ces deux modèles — querelle qui semble avoir gaillardement survécu à la mort combien de fois constatée de l'architecture post-moderne en tant que mouvement. Quoi qu'il en soit, la ligne de démarcation qui sépare les «discrets» des «baroques» ne correspond en rien à celle qui sépare les «modernes» de ceux qui ne le seraient plus. Elle traverse les camps sans se préoccuper des étiquettes stylistiques.

Plutôt que de s'attarder sur les querelles entre architectes, il conviendrait ici de parler d'abord des contextes institutionnels et budgétaires du musée d'art aujourd'hui. Par exemple, du fait que dans un état démocratique le financement public des musées dépend, en principe, de deux facteurs: du rôle que le musée joue dans le système de l'éducation, et de son importance en tant qu'équipement de loisirs. Mais surtout il faut bien voir que dans la politique culturelle de nos sociétés libérales, l'importance des

3 Voir Von Moos, Gimmi & Frei (1996: 62s.; 80ss.; 92-104 et la bibliographie sur les musées en question).

4 Pour une documentation de cette exposition voir Zaugg (1995); mais Zaugg a exposé ses convictions en la matière dans nombre de publications antérieures. Le fait que la volonté de renoncer à la «forme», en architecture et en muséographie, n'offre point de garantie contre un formalisme implicite, ce fait semble pourtant lui échapper.

subventions publiques accordées aux musées dépend pratiquement du nombre de visiteurs dont ceux-ci peuvent faire état — ce qui met à nu l'hypocrisie patente des pouvoirs publics (du moins dans mon pays) en ce qui concerne leur engagement pour la vocation pédagogique du musée. En effet, on peut juger alarmant le fait que depuis longtemps déjà les musées sont pratiquement mis sur le même pied que les stades de football (qu'ils auraient d'ailleurs depuis longtemps supplanté en tant que numéro un des attractions publiques). Mais le fait est que le musée, comme institution publique, survivra en tant qu'équipement de loisirs, et jusqu'à présent cette vocation semble lui réussir plutôt bien⁵.

2 .

N'étant ni spécialiste de la signification, ni muséologue, mon rôle, dans le scénario de ce colloque, est plutôt celui de l'historien de l'architecture. On sait que la première installation permanente d'une collection de sculptures fut réalisée par Bramante dans la cour du Belvédère d'Innocent VIII, à une certaine distance du Vatican à Rome, autour de 1508. Par la suite, la forme privilégiée pour l'aménagement des collections princières ou royales fut celle de la galerie. Il faut peut-être rappeler que la forme architecturale de la galerie — comme l'a montré Wolfram Prinz — a des origines tout à fait indépendantes de l'institution de la collection d'art. Les galeries furent d'abord aménagées en tant que liaisons entre des parties éloignées d'un palais (Prinz 1977). Cela dit, elles furent rapidement récupérées comme espaces de présentation de trésors artistiques, au point de se confondre avec l'institution du musée. Ce fut le cas des galeries construites par Bramante au Vatican, et ce fut aussi le cas de la fameuse galerie de François Ier à Fontainebleau, conçue d'abord comme raccord entre deux ailes du complexe, mais vite devenue le lieu d'un déploiement

5 Tenir compte de la bibliographie à ce propos serait un labeur de Sisyphe, d'autant plus que les renseignements les plus utiles se trouvent souvent dans la presse quotidienne. Je me borne à signaler l'ouvrage de Bourdieu (1969), classique dans ce contexte, ainsi que le livre de Grasskamp (1981), qui résume bien l'histoire sociale du musée moderne en tant qu'institution. A plusieurs reprises la revue *Kritische Berichte* a publié des numéros particulièrement denses sur l'histoire et l'idéologie du musée moderne (notamment en 1976, 1981 et 1988).

d'ouvrages particulièrement fastueux, réalisés par les artistes italiens «importés» par le roi: Primatice, Rosso, etc. De même, il faut citer l'exemple un peu plus tardif de la Galerie de Vespasiano Gonzaga à Sabbioneta, par Scamozzi, installée comme galerie des statues, et celui des Uffizzi à Florence — cas toutefois légèrement différent puisque les «galeries», qui furent la raison d'être de l'intervention massive de Vasari, ne furent installées comme musée que vers la fin du XVIII^e siècle. Il en est de même du Louvre, où l'aile qui relie le Louvre au palais des Tuileries n'a été aménagée en musée qu'au XVIII^e siècle (ill. 1; 2)⁶.

Le Altes Museum de Schinkel à Berlin, terminé en 1830, nous donne un des fondements de la typologie du musée moderne: il combine une série de galeries avec la forme de la rotonde. La présentation des œuvres d'art y est soumise à un programme explicitement didactique, développant l'idée d'une évolution historique. La Alte Pinakothek de Klenze à Munich en donne une version simplifiée, linéaire (ill. 1). — J'en reste là pour l'histoire (en renvoyant aux études de Pevsner 1976 et de Searing 1986)⁷.

3.

En ce qui concerne la situation d'aujourd'hui, la tradition que l'on peut identifier à travers ces quelques modèles historiques n'a évidemment plus cours, et il convient donc de faire état des types de solution les plus universellement répandus actuellement. Je distinguerai quatre solutions-clés:

1. Le musée monument historique recyclé. C'est-à-dire le palais préexistant réaménagé comme musée — par exemple le Castello Sforzesco de Milan, aujourd'hui musée historique, ou le Castelvecchio de Vérone. (Une série de croquis de Carlo Scarpa nous montre bien la liberté que s'accordait l'architecte dans sa manière de manipuler les données historiques; la façade

6 En ce qui concerne le Louvre, voir Blum (1946), ainsi que le plus récent volume de Cantarel-Besson (1981).

7 Toujours utile, mais difficile à trouver: Hitchcock (1934).

est un pastiche des années 20, remanipulé dans les années 50 par Scarpa lui-même⁸).

Ou bien, comme cas spécifique devenu particulièrement courant: l'espace industriel recyclé en tant que musée. Ainsi il y a les *gares* (Gare d'Orsay), et surtout les *usines* (le Lingotto à Turin, les Hallen für Neue Kunst à Schaffhouse, le Musée d'Art Contemporain à Genève, le nouveau département de la Tate Gallery à Londres, actuellement à l'étude).

2. Le musée «ouvert». Conçu en tant qu'espace «non qualifié», il donnerait liberté absolue à l'utilisateur, comme par exemple la nouvelle Galerie Nationale de Berlin, par Mies van der Rohe, ou le Centre Pompidou à Paris (ill. 3; 5), ou encore la collection De Ménéil à Houston.

3. Le musée classique à enfilade. C'est la reprise du principe de la Grande Galerie, tel qu'il a été glorifié par Hubert Robert dans ses variations sur la Grande Galerie du Louvre: nous en voyons l'écho aujourd'hui par exemple dans la nouvelle aile de la Staatsgalerie de Stuttgart (Stirling et Wilford). On peut penser aussi au Musée National d'Art Moderne au Centre Pompidou, tel qu'il a été aménagé dans les années 80 par Dominique Bozo. Dans la Sainsbury Wing de la National Gallery à Londres, les architectes Venturi et Scott Brown reprennent explicitement la forme de la Dulwich Gallery de Sir John Soane (ill. 4).

4. Le musée-spectacle, le musée «attraction». C'est le musée en tant qu'œuvre d'art autonome (ou presque) par rapport à sa fonction (exemple classique: le Guggenheim Museum de New York; ill. 3; 6).

Après avoir considéré les options architecturales, il nous faut maintenant aborder les options au niveau de l'installation, de l'architecture *intérieure* (ce sujet a été traité de façon encyclopédique par Koch 1967). Là aussi, bien sûr, le choix est fonction du type de musée — musée historique, musée d'art, musée des arts et métiers — voire du type d'exposition présentée. Il peut

8 Murphy (1991: C6-8).

aller de la simple accumulation d'objets selon des principes de correspondances symétriques, comme dans la galerie du Grand-Duc Léopold-Guillaume à Bruxelles (représentée dans une peinture de David Teniers), jusqu'aux stratégies d'installation «modernes» qui, elles, oscillent entre la contextualisation historique, dans les «period rooms» à l'américaine (genre Hearst Castle), et l'installation en tant qu'œuvre d'art moderne, ou encore entre la reconstitution de la situation d'atelier, qui est devenue courante dans le musée d'art contemporain, et l'isolation de l'œuvre en tant qu'œuvre «spectacle»⁹.

Comme exemple d'œuvre-spectacle, je citerai la statue équestre du monument funéraire de Cangrande Scala à Vérone. La statue équestre qui domine aujourd'hui le sommet de la pyramide du monument funéraire, dans le cœur historique de la cité, est une copie, alors que l'original a été installé par Scarpa au Castelvecchio, où le cavalier sur sa monture fait l'objet d'une véritable mise en scène théâtrale: il est placé sur un podium en surplomb, avec une passerelle au-dessus et une petite plateforme en-dessous, qui permettent de le voir d'en haut aussi bien que d'en bas. Voilà comment l'institution du musée transforme un monument funéraire en un objet esthétique.

Comment aborder la question d'une «typologie» du musée? — A l'évidence, cette question ne se pose pas uniquement au niveau de l'architecture. Elle concerne l'institution du musée, y compris l'ensemble de son infrastructure. Selon Edelman (1988), critique d'architecture, il existe aujourd'hui un archétype du musée, et celui-ci comprendrait trois composantes distinctes:

1. les structures d'accueil (réception du public, hall d'entrée, vestiaire, restaurants, cafétérias, etc.);
2. les espaces de présentation (galeries d'exposition);
3. les espaces réservés à la conservation (dépôts, ateliers, etc.).

L'affaire semble donc être relativement simple: le musée se présente comme une combinaison de ces trois fonctions. Les

9 Pour une synthèse de l'histoire des stratégies d'exposition dans le musée d'art, voir surtout Kemp (1987), ainsi que Forster (1991), pour une analyse perspicace de la situation actuelle.

architectes estiment d'ailleurs qu'aujourd'hui la partie réservée aux structures d'accueil et aux dépôts dépasse les deux tiers du volume assigné au musée dans son ensemble:

Dans le musée du 19^{ième} siècle, la relation entre les espaces réservés à l'art et ceux réservés aux services était environ de 9 à 1; aujourd'hui, la relation serait plutôt de 1 à 2; un tiers seulement de l'espace mis à disposition sert normalement à exposer de l'art. (Venturi 1988: 27)

Edelman (1988), quant à lui, parle d'un «archétype». Mais si archétype il y a, il ne s'agit pas d'un archétype qui serait reconnaissable à sa forme. Il s'agit d'un simple dispositif de fonctions: accueil, présentation, dépôt. Aucun catalogue de formes architecturales ne correspond à ces trois fonctions — avec la seule exception, peut-être, de la fonction de présentation, qui, elle, semble liée dans une certaine mesure à la forme de la «galerie». Mais depuis que Frank Lloyd Wright a montré que rien n'empêche que la «galerie» ne prenne la forme d'une spirale, on peut en conclure que même la fonction de la présentation est en fin de compte très peu déterminée architecturalement.

Dans ces conditions, faire état d'un développement du type de musée dans l'architecture récente signifie se placer uniquement au niveau des fonctions à accomplir. Car plutôt que par une «évolution», le musée moderne est caractérisé par la coexistence d'un certain nombre de *modèles*. S'il y a évolution, c'est à l'intérieur de certains groupes de réalisations qu'il faudrait la localiser, par exemple à l'intérieur d'une typologie créée par tel ou tel architecte. Tel est le défi que doit aujourd'hui affronter une analyse architecturale de type traditionnel.

4.

Ainsi, parler du Centre Pompidou signifie, pour l'historien de l'architecture, parler d'abord d'une syntaxe architecturale. Et celle-ci n'a au fond que peu à faire avec la fonction de musée. Elle s'exprime par une énorme structure métallique suspendue de deux côtés, avec une portée de 45m, qui contient des structures d'accueil et des structures de présentation (galeries), garantissant

à ces dernières un maximum de flexibilité. Du côté de la rue Beaubourg on trouve les services et, mis en évidence, tout le lourd système de climatisation, alors que du côté de la place, c'est le tuyau d'ascension des visiteurs qui se détache sur la façade. Nous voici bien loin de la typologie du musée traditionnel. Et c'est en fait bien ailleurs qu'il faut en chercher les précédents typologiques. Par exemple du côté des écluses, comme semble le prouver l'engin de Niederfinow près de Berlin, qui permet de transporter verticalement sur 80m un bassin d'eau relié à un canal (ill. 5). Ou encore dans les centrales électriques de la Californie du Sud, comme l'a relevé Reyner Banham.

L'idée-clé du Centre Pompidou est celle d'un espace «neutre», d'un *vacuum*, à l'intérieur duquel tout est possible. L'analogie avec l'architecture industrielle fait du Centre Pompidou une sorte d'anticipation symbolique de ce qui deviendra un thème majeur dans les discussions de muséologie plus récentes: l'archéologie industrielle. Mais la source d'inspiration directe, pour le côté rue Beaubourg, c'est Archigram (voir par exemple le projet pour une usine de meubles de 1958, par Michael Webb). En revanche, sur la place s'offre un spectacle tout différent: la structure pure, avec le tuyau d'accueil. L'on sait que les architectes avaient prévu dans leur projet original une installation permettant des projections de publicité, idée qu'ils avaient reprise d'un fameux projet de Gunther Nitschké («Palais de la publicité», 1936) — idée de toute manière sans lien aucun avec une quelconque typologie du musée.

Autre exemple: le musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright. La solution est ici totalement différente, et pourtant comparable, du moins dans la mesure où, là aussi, la morphologie de la solution ne s'explique en rien par l'histoire architecturale du musée. Ainsi l'on voit qu'une forme particulière doit son origine, son histoire, à la grammaire formelle développée par l'architecte, souvent à base de thèmes dont les origines sont assez éloignées du programme donné. Dans le cas du Guggenheim, l'on peut mentionner comme précédents le Pavillon Ford à l'Exposition Internationale de New York (1939) (ill. 6), ainsi que les projets de Wright pour un garage self-service à Pittsburgh (1947), pour le Johnson Wax Administration Building à Racine, Wisconsin

(1938 et suivantes), et pour la synagogue Beth Sholom (années 50)¹⁰.

5.

Dans un petit livre aujourd'hui peu connu, *Umgestaltung der Museen in Sinne der neuen Zeit*, l'historien d'art Wilhelm R. Valentiner a proposé, en 1919, de créer un musée qui contiendrait un choix des plus importantes œuvres d'art des grands musées d'Allemagne, accompagnées par des exemples des arts décoratifs des époques respectives. L'histoire de l'art devait y être illustrée à travers des chefs-d'œuvre, disposés dans un ordre chronologique dans 23 salles, en commençant avec l'art dit «primitif» et en terminant avec l'art contemporain¹¹.

A cette époque, autour de 1920, il y avait aux Etats-Unis une tradition déjà bien installée du musée comme instrument didactique, ce qui n'était pas le cas en Allemagne (à quelques exceptions près). Le fait que Valentiner ait été conservateur du département des Arts Décoratifs au Metropolitan Museum à New York entre 1908 et 1914 n'est donc pas sans intérêt. Selon lui, le bâtiment destiné à contenir la quintessence de l'art devait être construit quelque part en province, près d'une ville comme Coburg ou Marburg. Il devait être placé au sommet d'une colline ou d'une montagne et avoir ni le caractère d'un palais ni celui d'un magasin. En entrant dans le musée, le visiteur était invité à transformer sa vue vers le lointain en une «concentration intérieure et en un regard de près».

On peut s'étonner que les propositions de Valentiner aient pu être dénoncées par les critiques d'art et les muséologues de l'époque comme reflétant une idéologie bolchévique (W. Pastor), mais aussi comme réduisant le musée à un simple fait divers touristique, «un Bayreuth de l'art, une attraction pour des Américains

10 Les monographies que nous avons aujourd'hui à disposition sur ces deux réalisations ne tiennent que partiellement compte de ces antécédents typologiques. Voir p. ex. — pour le Centre Pompidou — «Centre Pompidou», numéro spécial de *A.D.* (= *Architectural Design Profiles*), 2 (s.d.), avec un commentaire critique par Alan Colquhoun.

11 Pour une excellente discussion du «cas» Valentiner, voir Flacke-Knoch (1980), qui donne aussi les références bibliographiques respectives pour les auteurs que je citerai ci-dessous, dans ce chapitre.

en voyage» (C. Glaser). De toute manière, le livre de Valentiner ayant été publié à Berlin en 1919 comme «Denkschrift des Arbeitsrats für Kunst», il était logique d'associer ses idées aux courants révolutionnaires de l'immédiat après-guerre, et plus précisément aux idées de «palais du peuple», que des architectes comme Bruno Taut, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin et d'autres développaient à l'époque, et ceci au sein du même «Arbeitsrat für Kunst». Cette parenté est d'autant plus indéniable que ces «Volkshäuser» étaient elles-mêmes envisagées comme des «lieux d'échange entre tous les arts et le peuple» (ill. 7).

Nous ignorons dans quelle mesure Valentiner associait son idée de musée aux extases architecturales de ses camarades architectes. Aucun de ces projets «intentionnellement utopiques», comme Bruno Taut les définira plus tard, ne fut bien sûr réalisé. Il faudra attendre l'après-guerre de 1945 pour voir l'institution du musée se défaire de ses traditions typologiques séculaires et se donner une forme «libre», rompant les liens de la convention, et devenant ainsi compatible avec l'idée d'un art résolument libéré de la tyrannie de la tradition. Et ce ne sera ni en Allemagne ni dans le monde socialiste, mais, comme nous l'avons vu, au cœur même du capitalisme, qu'une telle conception sera réalisée — dans la forme du Salomon R. Guggenheim Museum à New York.

6.

Au niveau économique, l'explosion typologique représente une diversification: diversification dans la palette des produits distribués sur le marché — au prix d'un éclatement presque total des conventions formelles. Au niveau de la théorie de l'architecture, cette émancipation a d'autres implications encore. Elle s'inscrit dans une stratégie qui vise à faire respecter l'architecture du musée en tant qu'art. Les premières étapes de cette émancipation de l'architecture du musée en tant que genre artistique se situent évidemment bien avant l'ère dite post-moderne. Si, avec Frank Lloyd Wright, le phénomène devient manifeste dans l'histoire réelle du musée, les prémisses sont bien antérieures.

Curieusement, l'impact de la stratégie du *paragone* entre l'architecture et les arts visuels se manifeste surtout à un niveau que l'on pourrait considérer comme étant particulier à l'architecture, et donc beaucoup moins courant dans la pratique des autres arts: le plan. En effet, le motif de la spirale que Wright proposa pour le Guggenheim Museum, il l'avait déjà envisagé pour des parkings, ainsi que pour un motel perché sur une colline. Que Wright ne fût pas conscient — ne serait-ce que furtivement — des implications symboliques du motif si évocateur de la spirale, est pourtant peu probable. Depuis Borromini (pour ne pas parler de Tatline et de son Monument pour la 3^e Internationale Communiste, 1920) ce motif a eu une forte présence dans l'imaginaire de l'architecture moderne. Le Corbusier fit de la spirale «brisée» en éléments rectilignes le thème de son projet pour le Musée à croissance illimitée (1931) (ill. 7).

Au moment où Wright se mit au travail, on peut dire que le projet de Le Corbusier était connu de tout le monde. Pour Le Corbusier, la raison d'être de ce concept était d'ordre utilitaire, l'idée étant à la base que le musée pourrait s'agrandir en spirale selon l'importance de la collection. Mais ce projet obéissait vraisemblablement aussi à des motivations plus implicites: il permettait à l'architecte de transposer en projet architectural une forme à la symbolique organiciste complexe, à laquelle il s'était jusqu'alors intéressé en tant que peintre, et que l'on retrouve dans de nombreux tableaux de cette époque.

Si l'on regarde les plans des musées, on est surpris de voir que les architectes ont pris le musée comme prétexte à des inventions formelles qui semblent surtout avoir pour fonction de montrer à quel point ils sont eux-mêmes artistes et comme tels veulent être pris au sérieux. C'est ainsi qu'on peut mettre en regard certaines architectures de musée avec des œuvres d'art: par exemple certaines toiles de Paul Klee avec le pavillon de sculptures à Otterloo d'Aldo Van Eyck (1948), qui recherche avant tout à établir un dialogue avec les beaux-arts. Quant à la Staatsgalerie de Stuttgart de Stirling et Wilson, avec ses superpositions de surfaces et de volumes découpés d'une manière qui rappelle les collages de Picasso et de Braque, la référence au cubisme est désormais de rigueur. Stirling s'est d'ailleurs référé explicitement

au programme développé par Colin Rowe et Fred Koetter sous le titre de «Collage City», programme lui-même basé directement sur une relecture du cubisme.

De son côté, le projet de Venturi and Rauch pour le musée des Arts et Métiers à Francfort rappelle curieusement certaines sculptures de Brancusi, qui semblent avoir pour thème les mystères de l'origine de la vie et de la croissance¹².

7.

Depuis le jour où le Centre Pompidou a eu pour la première fois plus de visiteurs que la Tour Eiffel, la culture, et surtout le financement de la culture, sont entrés dans la logique de la société de la consommation et des loisirs. A dater de ce jour, la culture est susceptible de recevoir des subventions dans la mesure où elle est capable d'attirer les masses. On peut le déplorer, dans la mesure où cela peut signifier la mort de ces musées dont les conservateurs ne se sont jamais souciés de rendre attractives les collections, ces musées-dépôts où l'on peut encore faire des découvertes sans avoir le sentiment de n'être là que pour constater les choix qui ont été faits par la direction. Le Muséum National d'Histoire Naturelle, à Paris, était un tel endroit avant sa récente modernisation (qui, comme telle, me semble un succès incontestable). Le Conservatoire des Arts et Métiers, dans la même ville, en était un autre, et l'on ne sait pas ce qu'apportera la modernisation qui est actuellement en cours.

Dans une situation où les musées en vue continueront à devoir investir massivement dans l'amélioration aussi bien de la visibilité des œuvres présentées que de leur propre visibilité en tant que pôles d'attraction, il convient de faire en sorte que les autres musées, ceux qui ne sont pas en vue, réussissent au moins à survivre. Mais cela dit, y a-t-il un choix à faire entre des solutions architecturales «modernes» et d'autres qui ne le seraient pas? Ou encore (ce qui pour certains revient au même) entre une architec-

12 Voir Von Moos (1995). — Mais le problème du musée en tant qu'œuvre d'art autonome a été le sujet de nombreuses études. Je me borne à signaler l'exemple de Paul (1985).

ture qui se contenterait d'être toile de fond pour l'œuvre d'art et celle qui oserait se mettre elle-même en avant en tant qu'art?

La question de savoir si l'art contemporain se trouve mieux dans l'espace «neutre» d'une usine désaffectée (les Hallen für Neue Kunst à Schaffhouse ou le Musée d'Art Contemporain à Genève, par exemple) ou dans un «signature building» (le Museum für Moderne Kunst à Francfort, par Hans Hollein) est une question qui, au fond, n'a pas de sens, puisqu'elle ne se posera jamais de cette manière. Il faudrait donc la poser différemment: se demander, par exemple, si telle œuvre d'art sait se défendre de par sa simple présence contre la présence peut-être oppressive d'une architecture de «maître» — comme celle d'un Wright ou d'un Hollein (ou d'architectes comme Herzog & de Meuron, car la «neutralité» de leurs espaces n'est qu'une illusion). Si oui, la confrontation ne pose pas de problème. Si non, il vaudrait peut-être mieux remettre l'œuvre au dépôt.

Reste la possibilité de déclarer cet endroit où les directeurs, assistés de leurs architectes (ou vice versa), iraient choisir les œuvres d'art pour des mises en scène temporelles, comme le *vrai* musée d'art d'aujourd'hui. Dans une société où les activités culturelles se présentent elles-mêmes sous le signe de l'explosion, le temple semble être destiné à faire place au dépôt. Il survivra comme art — dans le dépôt culturel qu'est la ville tout entière — ou bien pas du tout.

*Kunsthistorisches Seminar
Universität Zürich
Rämistrasse 73
CH-8006 Zürich*

Bibliographie

- BLUM A. (1946). *Le Louvre*. Du Palais au Musée. Genève/Paris: Éditions du Milieu du monde.
- BOURDIEU P. (1969). *L'Amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Minuit.
- CANTAREL-BESSON Y. (1981). *La Naissance du musée du Louvre*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- CASSOU J. (1949). Art Museums and Social Life. *Museum, II*, 3, 155-158.
- DUNCAN C. & WALLACH A. (1980). The Universal Survey Museum. *Art History*, 3, 448-469.
- EDELMAN Fr. (1988). L'architecture de la maison des musées. *Le Monde*, 14 janvier.
- FLACKE-KNOCH M. (1980). Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen. *Kritische Berichte*, 4/5, 49-58.
- FORSTER K.W. (1991). Shrine? Emporium? Theater? *ZODIAC*, 6, 30-75.
- GRASSKAMP W. (1981). *Museumsgründer und Museumsstürmer: Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München: Beck.
- HITCHCOCK H.-R. (1934). *Early Museum Architecture*. Catalogue d'exposition. Hartford: CN (Wesleyan University).
- KEMP W. (1987). Kunst wird gesammelt. In: W. Busch (éd.), *Funkkolleg Kunst*. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Zurich/Munich: Piper, 185-229.
- KOCH G.F. (1967). *Die Kunstausstellung*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- MURPHY R. (1991). *Carlo Scarpa e il Castelvechio*. Venise: Arsenale.
- O'DOHERTY B. (1985). In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum. In: W. Kemp (éd.), *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln: DuMont, 281-293.

- PAUL J. (1985). The Art Museum as a Palace of Aesthetics: The Neue Staatsgalerie in Stuttgart by James Stirling and Some Considerations Concerning the Cultural Function of an Art Museum». *Tribute to Lotte Brand Philip*, 133-143.
- PEVSNER N. (1976). *A History of Building Types*. London: Thames & Hudson.
- PRINZ W. (1977). *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin: Gebr. Mann.
- SCHWANDER M. (1993). Die Aktualität von Armin Meili. In: id. (éd.), *Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern*. Lucerne: Kunstmuseum Luzern/Lars Müller Verlag, 7-10.
- SEARING H. (1986). The Development of a Museum Typology. In: S. Stephens (éd.), *Building the New Museum*. New York: The Architectural League of New York /Princeton University Press, 14-23.
- VENTURI R. (1988). From Invention to Convention in Architecture (The Tenth Thomas Cubitt Lecture at the Royal Society of Art). *RSA Journal*, Jan., 89-103.
- VON MOOS ST. (1993). Der Fall Armin Meili. In: M. Schwander (éd.), *Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern*. Lucerne: Kunstmuseum Luzern/Lars Müller Verlag, 10-19.
- VON MOOS ST. (1995). Fussspuren. *Archithèse*, 6 («Venturi, Scott Brown & Ass.: Recent Work»), 40-44.
- VON MOOS ST., GIMMI K. & FREI H. (1996). *Minimal Tradition*. Berne: Office Fédéral de la Culture.
- ZAUGG R. (1995). *Herzog & De Meuron*. Une exposition. Paris: Les Éditions du Centre Pompidou.

ILLUSTRATIONS

Illustration 1

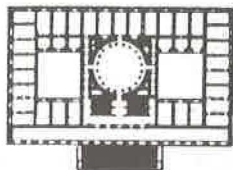
- a. Berlin. Altes Museum (Karl Friedrich Schinkel; 1823-30)
- b. Munich. Alte Pinakothek (Leo von Klenze; 1826-36)
- c. Florence. Les Uffizi (Giorgio Vasari; 1560-74)

Illustration 2

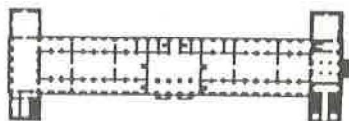
- a. Paris. Le Louvre (du XVI^e au XIX^e siècle)
- b. Vienne. Kunsthistorisches Museum (Gottfried Semper et Gustav von Hasenauer; 1872-89)

Illustration 3

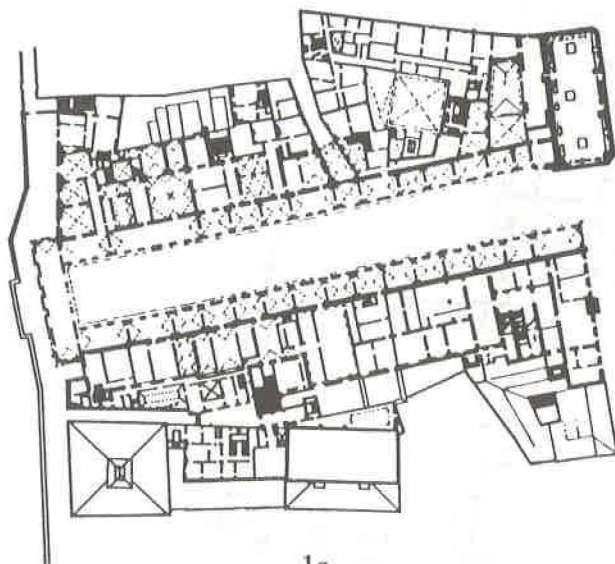
- a. Paris. Centre Georges-Pompidou (Renzo Piano et Richard Rogers; 1972-77)
- b. New York. Salomon R. Guggenheim Museum (Frank Lloyd Wright; 1951-59)
- c. Arnhem. Pavillon Sonsbeek (Aldo van Eyck; 1966. Le pavillon a été démoli la même année.)
- d. New Haven. Yale Center for British Art (Louis I. Kahn; 1972-77)
- e. Cologne. Musée Wallraf-Richartz (James Stirling et Michael Wilford; 1975. Projet non exécuté)
- f. Washington DC. National Gallery of Art, East Building (I.M. Pei; 1971-78)



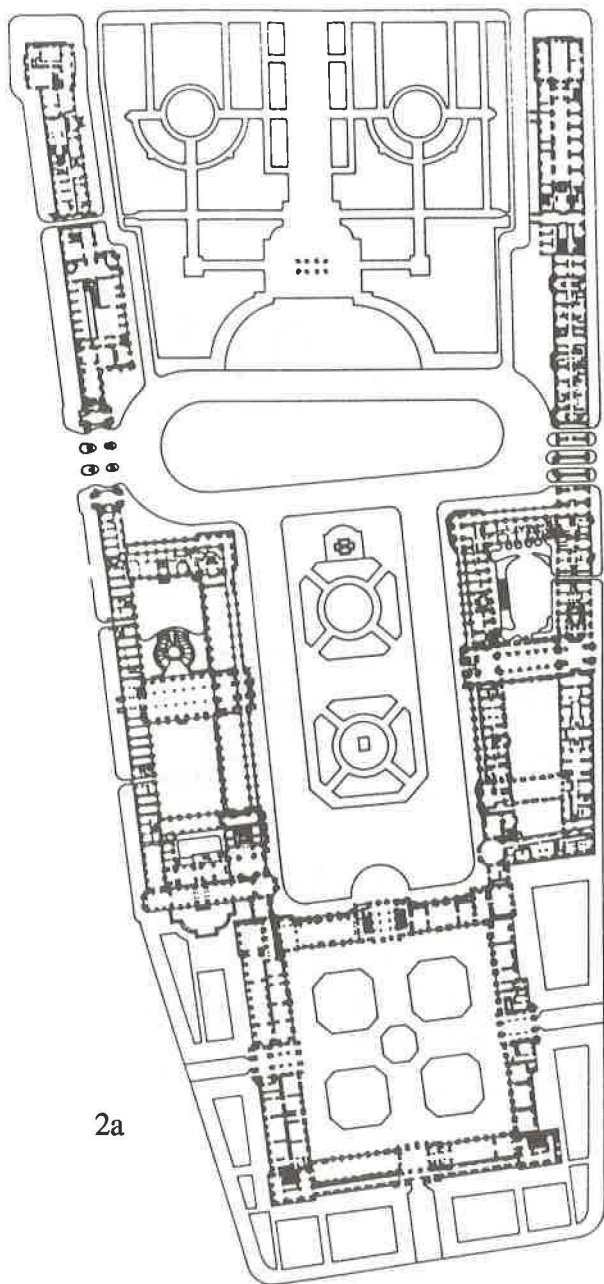
1a



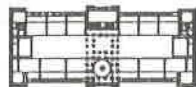
1b



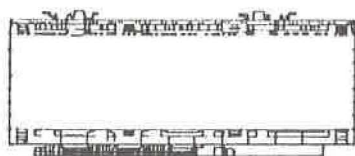
1c



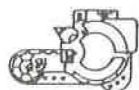
2a



2b



3a



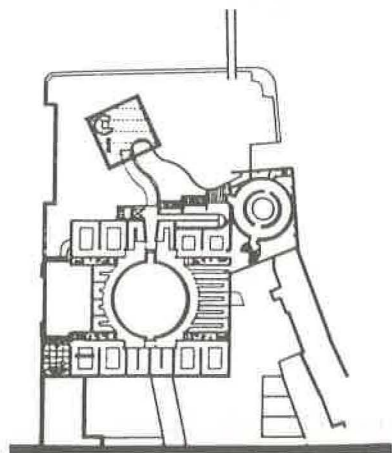
3b



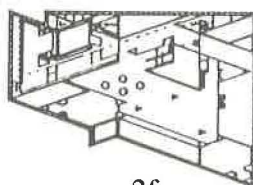
3c



3d



3e



3f



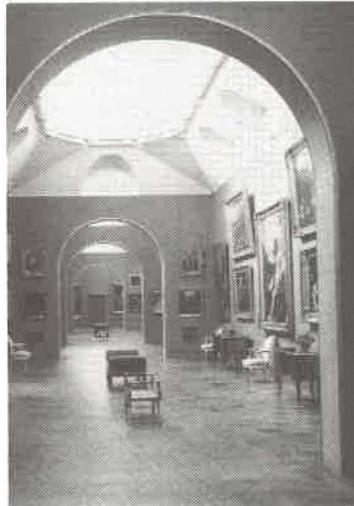


Illustration 4a

Dulwich, près de Londres. Dulwich Gallery
(Sir John Soane; 1811-14)

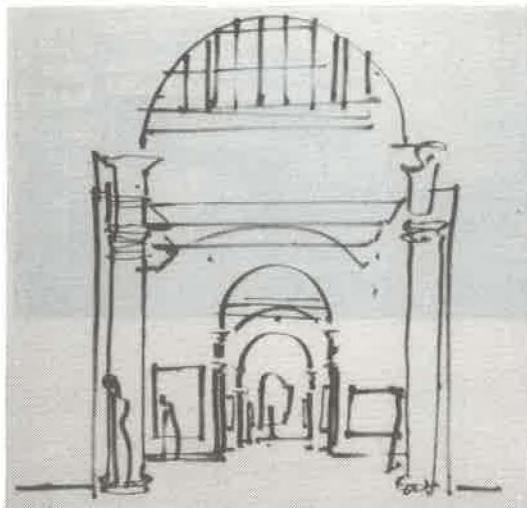


Illustration 4b

Londres. Esquisse de l'enfilade des galeries de la Sainsbury Wing de la National Gallery (Robert Venturi; 1987-91)



Illustration 5a

Ecluse de Niederfinow (RFA). Ascenseur de bateau (1931-33)

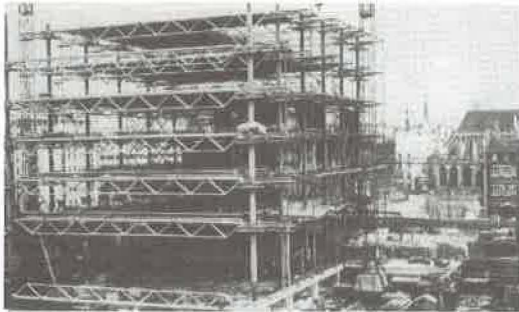


Illustration 5b

Paris. Centre Georges-Pompidou pendant la construction
(Renzo Piano et Richard Rogers; photographie autour de 1975)

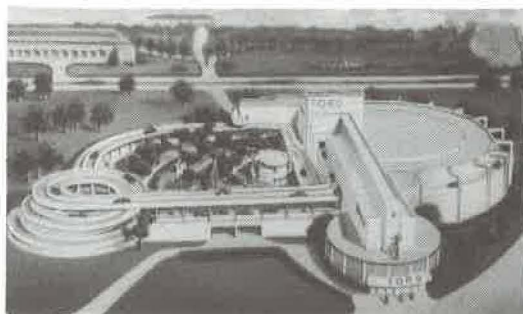


Illustration 6a

New York. Pavillon de la Ford Motor Company dans
l'Exposition Universelle de New York (1939)



Illustration 6b

New York. Salomon R. Guggenheim Museum
(Frank Lloyd Wright; 1951-59)



Illustration 7a

Le Monte Resegone près de Lecco, sur le lac de Côme,
orné de bâtiments en verre
(Bruno Taut; planche de *Alpine Architektur*, 1917)

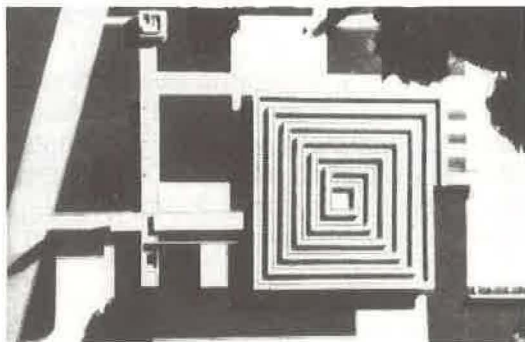


Illustration 7b

Le Musée à croissance illimitée (Le Corbusier; maquette, 1931)